دراسة

روجيه غرينييه

مكتبة ٥٧٥

قصر الكتب

ترجمة: زياد خاشوق

مكتبة | 575

قصر الكتب



Author: **Roger Grenier**	اسم المؤلف: روجيه غرينييه
Title: **le Palais des livres**	عنوان الكتاب: قصر الكتب
Translation: **Ziad Khachouk**	ترجمة: زياد خاشوق
Cover Designed by: **Majed Al-Majedy**	تصميم الغلاف: ماجد الماجدي
P.C.: **Al-Mada**	الناشر: دار المدى
First Edition: **2018**	الطبعة الأولى: 2018



للإعلام والثقافة والفنون

Al-mada for media, culture and arts

بغداد: حي أبو نؤاس - محلة 102 - شارع 13 - بناية 141
Iraq/ Baghdad- Abu Nawas-neigh. 102 - 13 Street - Building 141
www.almada-group.com _ email: info@almada-group.com
+ 964 (0) 770 2799 999
+ 964 (0) 770 8080 800
+ 964 (0) 790 1919 290

بيروت: الحمرا- شارع ليون- بناية منصور- الطابق الأول
dar@almada-group.com
+ 961 706 15017
+ 961 175 2616
+ 961 175 2617

دمشق: شارع كرجية حداد- متفرع من شارع 29 أيار
al-madahouse@net.sy
ص.ب: 8272
+ 963 11 232 2276
+ 963 11 232 2275
+ 963 11 232 2289



روجيه غرينييه

مكتبة | 575

قصر الكتب

ترجمة : زياد خاشوق



مقدمة المترجم

يمكن للمرء أن يقرأ كتاباً، أو مجموعة كتب، أو أن يرث مكتبة من أحد أصدقائه فيقرأ محتوياتها. أمّا أن يقرأ دار نشر بأكملها ومعها البعض من منشورات دور أخرى، فهذا لا يستقيم إلاّ لمن عاش لما يقارب قرناً كاملاً أمضى أكثر من نصفه في إدارة واحدة من أضخم دور النشر في العالم، دار غاليمار.

ولد الكاتب روجيه غرينييه في ١٩١٧/٩/١٩ وتوفي في ٢٠١٧/١١/٨. له مجموعة كبيرة من المؤلفات وحاز على العديد من الجوائز. عمل لدى دار غاليمار للنّشر منذ العام ١٩٦٤ وكان عضواً في لجنة القراءة.

لن أطيل عليك، عزيزي القارئ، في هذه المقدمة وإنّما سأشير إلى بعض النقاط الهامّة:

هذا الكتاب حصيلة قراءات طويلة ومتنوّعة قام بها الكاتب، وجمع من خلالها العديد من الملاحظات والاقتباسات مما قرأ.

يتكوّن الكتاب من مجموعة مقالات نُشر بعضها بشكل مستقل وعلى مدى سنوات. لذا يمكن قراءته على مراحل، كل مقالة على حدة.

أسلوب الكتاب مركّز بشكل كبير إذ يمكنك، عزيزي القارئ، أن تجد مثلاً فقرة من أربعة أسطر ونصف تحكي عن ثلاثة مؤلِّفين أو

أربعة كتب. بالطبع نتج هذا التركيز عن كمّ المعلومات الهائل الَّذي أورده الكاتب في عدد قليل جدّاً من الصفحات. كما أنّ هناك العديد من الأفكار والأسماء تعاود الظهور في أماكن متعددة من الكتاب مما يضعنا أمام لوحة أشبه بلوحات الأرابيسك حيث تتكرر الموضوعات وتتماسك لتقدّم لنا فكرة كاملة عمّا يراه الكاتب.

يعكس الكتاب رأي مؤلّفه بخصوص العديد من المسائل النّقدية، أدبيّة كانت أم فلسفيّة أم غير ذلك، لذا فهو يقدّم لنا مادة غنيّة للدّراسة والمناقشة والنقد.

في هذه الترجمة التي أضعها بين يديك، رأيت أنّ البعض من الكتّاب المذكورين اكتسبوا شهرة عالمية فأصبحوا معروفين من جمهور عريض من القرّاء العرب كـ: سارتر وكامو وتشيخوف ودوستويفسكي الخ... فأوردت أسماءهم كما هي معروفة ومتداولة. أما البعض الآخر، فأكثر خصوصيّة لذا عمدت إلى كتابة الاسم بالأحرف اللاتينية للتوضّيح ولتلافي الالتباس. فعلى سبيل المثال اسم لويس يمكن أن يكتب: Luis, Louis, Lewis, Louÿs. كما قمت بإضافة بعض الشّروح التي وجدت أنْ لا بدّ منها، حول الشخصيّات والمؤلّفات، وأشرت إليها في الحواشي بـ (المترجم) لتمييزها عن الحواشي الأصلية في الكتاب.

أرجو أن يؤدّي هذا الكتاب إلى المتعة والفائدة المرجوّتين من أي كتاب نقرؤه... والفائدة هنا أعظم بكثير.

زياد خاشوق

ارتكاب الجريمة هو انتقال إلى الفعل. أما «الحادثة»[1]، الّتي تمثل الجريمة كما تسردها الصّحف، أو المذياع أو التلفاز، فهي تعيد الفعل إلى الحكاية، إلى الكلام.

لا يمر ذلك دون صعوبات. فجمهور مستهلكي «الحوادث» المتفرّقة يحتاج قصّة ذات بداية ومنتصف ونهاية. أي إنّها رواية مصغّرة، يزيد من إثارتها كونها حقيقية بالرغم من شبهها بالحكاية المصطنعة. ونادراً ما يتبدّى الواقع بمثل هذا المنطق الجميل. بشكل عام، يستحيل معرفة متى بدأت الولادة الطويلة لتلك المأساة، كما يستحيل إيجاد شيء من التّرابط في كلام أبطال القصّة والشّهود. ولا ينتج الغموض من الأحداث وإنما يلقي بستره على الدوافع والعقليات. وهنا تجدُ المقولةُ الشكسبيرية - الفولكنرية الشهيرة أفضلَ تطبيق لها: «إنّها قصّة مليئة بالضّجيج وبالغضب يرويها غبيّ». وهذا لا يمنع المراسلين الصّحفيين من تصنيع رواية جيّدة البنيان ومن

---

١ - «الحادثة» fait - divers المقصود هنا ما تورده الصحف غالباً في صفحاتها الأخيرة من أحداث متفرقة حصلت في الآونة الأخيرة من سرقة أو قتل أو دهس أو حريق الخ.. وقد وضعتها فيما يلي بين علامتي تنصيص لتمييزها، كطريقة سرد، عن الحدث بحد ذاته. (المترجم).

الإجابة على التّساؤلات الخمسة المعهودة: من، ماذا، أين، متى، لماذا[٢].

لم يسلك فرويد سلوكاً مختلفاً عند عرضه لـ «حادثة» أوديب. فقد بسّط قصّةً لم تكن في الأصل لتخلوَ من التّعقيد، وذلك بعد أن أخضعها إلى شيءٍ من التّرتيب، أو لِنَقُلْ لترتيبه الخاص[٣]. إذ أنّنا، إذا ما عدنا في القصّة إلى الوراء قليلاً، لوجدنا أن المدعو لايوس (Laïos) كان ذا ماضٍ مريب. وكان قد أبعِد من ثيڤا[٤] (Thèbes) واضطر إلى اللجوء عند بيلوبس (Pelops) في مدينة بيسا (Pisa)، في مقاطعة إيليا (Élide). وعندما تمكن من العودة، اصطحب معه كريزيبوس (Chrysippos)، ابن بيلوبس غير الشرعي. لايوس: لوطيّ! لا بل إنّ البعض يعتبره مؤسّسَ اللواط. ومن أجل تكريم ذكراه، شكّل الثيڤيّون فرقة، سميّت الفرقة المقدّسة، مؤلّفة من الغلمان ومن عشّاقهم. ويقال إن كريزيبوس انتحر بنتيجة شعوره بالخزي والعار. إلاّ أن البعض يقولون إن هيبودامي (Hippodamie)، زوجة بيلوبس، هي الّتي ذهبت إلى ثيڤا لقتله. لماذا؟ على ما يبدو بسبب قضية تتعلّق بالإرث. أو ربما حرّضت أتريه (Atrée) وتييست (Thyeste)، وهما ابناها الشرعيان من بيلوبس، إلى ارتكاب الجريمة. إلا أنّهما رفضا. عندئذٍ تسلّلت، ذات ليلة، إلى

---

٢ – في الإنكليزية الـ W الخمسة: The five W: Who، What، Where، When، Why. (المترجم).

٣ – هنا، وعلى مدى الأسطر التالية، سوف يعرض لنا الكاتب، عبر أسطورة أوديب، كيف يمكن اختصار قصة «حادثة» ببضع كلمات أو بضعة أسطر بينما هي تتضمن الكثير من التشابكات والخلفيات قد تجعل فهم الأمور أحياناً في منتهى الوعورة. قد لا تكون المعلومات اللاحقة مقصودة بحد ذاتها وإنما أتى بها الكاتب لتبيان التعقيدات الخفية في رواية الحادثة. (المترجم).

٤ – Thèbes ثيڤا أو ثيبا أو تيبا أو، كما يحلو للبعض تسميتها، طيبة. (المترجم).

الغرفة الَّتي كان يتشاطر فيها الفتى الفراش مع لايوس، وغرست السّيف في أحشائه. اتُّهِم لايوس بالجريمة. ولكن لحسن حظّه، قبل أن يفارق كريزيبوس الحياة، وهو في الرّمق الأخير، أشار إلى المجرمة الحقيقية. ولكن مهلاً، لا تتعجّلنّ الأمور. لم يثبت أن أتريه لم يكن مضطلعاً في تلك القضية إذ أنه سارع إلى اللجوء إلى مدينة ميسينا (Mycènes). وبيلوبس بالذات. ألم يُقَل عنه إنه اكتسب العرش وحظي بالزواج من هيبودامي إثر فوزه في سباق عربات مع إينوماوس (Œnomaos)، والد تلك الأميرة بفضل عربة مجنحة - لنضبط أعصابنا - كان قد أهداه إياها عشيقه بوزييدون (Poséidon)؟ وجوكاست (Jocaste)؟ هل نعلم أن هذه الكاهنة من كاهنات هيرا (Héra) الخنّاقة، كانت على خلاف مع والدها مينيسيه (Ménœcée) وهو أحد الرّجال الَّذين خرجوا من الأرض بعد أن نثر فيها قدموس أسنان التّنين؟ كان مينيسيه العجوز قد اعتقد أن العرّاف يقصده هو وليس أوديب. وانتحر إذ ألقى بنفسه من فوق أسوار ثيڤا. (وأوديب أيضاً هو من الرّجال الَّذين نثرهم قدموس، ولكنّه من الجيل الثالث.) ومن ثمّ، لماذا قام أوليس خلال جولته في الجحيم بزيارة جوكاست؟ لقد أعطى هوميروس لجوكاست اسماً آخر هو إبيكاست (Épicaste). ولكن هناك إبيكاست أخرى هي زوجة كليمينوس (Clyménos) وكانت ضالعة في قضية ممارسة السفاح. كليمينوس يضاجع ابنتهما هارباليسيه (Harpalycé) وتحمل منه ولداً. هارباليسيه تقتل هذا الولد الَّذي هو في الوقت نفسه أخوها وتقدّمه في طبقٍ طعاماً إلى كليمينوس.

يمكننا المتابعة أكثر فأكثر. ونصل إلى لحظة لا نعود فيها قادرين على فهم أي شيء. أين تبدأ قصّة «الحادثة»؟ في أي ماضٍ غامضٍ تغرس جذورها؟ كيف يمكن الخروج من هذا الكمّ الكبير من التناقضات

بينما المطلوب هو مجرّد سردٍ بسيطٍ لحكايةٍ محبوكة تخضع لأبسط قواعد السببية؟

رُوِيَ لي أن أحد رؤساء أقسام الأخبار المخضرمين كان لديه سلسلة من الأسئلة النموذجيّة ومخططاً جاهزاً لكلّ نوع من أنواع «الحوادث». فهناك نموذج للجرائم، وآخر للحرائق، وآخر لخروج القطار عن السكة... والويل للمراسل الّذي يعود دون أن يقدّم الإجابات كافّة. فإذا ما أغفلَ مراسلٌ ما ذكرَ عُمرِ بوّاب العمارة مثلاً، كان يُعيده مباشرة إلى الموقع لاستكمال ما نقص من معلومات أيّاً كانت المسافة.

في الواقع، مقالات الصّحف، ورواية «الحوادث» تعمل بنفس الطريقة الّتي يعمل بها الأدب. الكاتب، عند سرده لقصّةٍ جيّدةِ الحبكة يُضفي شيئاً من الترتيب على العالم. يؤكد بول فاليري (Paul Valéry) أنه يستحيل حصر جريمة ما في لحظة معينة. «لا تتم الجريمة في اللحظة الّتي تُرتكب فيها، ولا قبل ذلك بقليل أيضاً. - ولكنها تكمن في مَيْلٍ سابقٍ تطوّر على مهل مع الزمن، بعيداً عن الأفعال، كنزوة سطحيّة زائلة، كعلاجٍ لغرائز عابرة - أو للضجر؛ - وغالباً بالاعتياد الفكري على أخذ كلّ الاحتمالات بالحسبان وتشكيلها على أنها كلٌّ غير متمايز[٥]».

وكتب فاليري أيضاً: «كلّ جريمة فيها شيء من الحلم».

«الجريمة الّتي توشك أن تُرتَكَب تولّد كل ما يلزمها: الضّحايا والظّروف والمبرّرات والفُرَص[٦]».

---

٥ - كما هو *Tel Quel*، في أعمال، لا بلياد غاليمار ١٩٦٠، ج ٢، ص ٥٠٧.

٦ - المرجع السابق ص ٥٠٧.

الأدب، رغم كل ادّعاءاته، يسعى إلى الإيجاز. فمأساة أوديب الَّتي أوردها سوفوكل، واستخدمها فرويد، كتبت على شكل ريبورتاج. تبدأ بما هو الأكثر إثارة للانتباه، وكما يقال في اللغة الصّحفية بجملة «اجتذابية»، كأن يقال: ثيڤا الرازحة تحت عبء الطاعون تتوسل أوديب العملَ على إنقاذها.

من الأسطورة الإغريقية إلى سرد «الحادثة» في يومنا هذا، لم تتغيّر طريقة التفكير. لم يتطوّر سوى طرق التعبير. يقدّم لنا ويجي Weegee النيويوركي الَّذي كان يصوِّر، ليلة بعد ليلة، رجال العصابات المقتولين المُلقين على أرصفة البرونكس أو بروكلن، صوراً ثابتة، مذهلة، في جوّ من العتمة المضاءة توحي بأجواء اللوحات الفنية، فلطالما استشهد برامبرانت[٧]!

بعد أن ذاعت «الحادثة» في الصحافة والإذاعة وانتشرت، وصلت بالطبع إلى التلفاز، في البداية بشيء من الخَفَر، بيد أنّها ما لبثت أن استشرت فيما بعد بشكل كاسح. فراحت تغزو النّشرات التّلفزيونية مجنّبة إيّاها الدّخول في موضوعات قد تزعج السّلطة. وتكاثرت أكثر فأكثر في البرامج الخاصّة. إلاّ أنّ الصورة الفجّة، الَّتي تُظهر الشخصيات في ابتذالها وبشاعتها وغبائها وسط ديكور قميء كئيب، تُفقِد أسلوب السرد رونقه. في أغلب الأحيان، لا يكلّف الصّحفي نفسه جهداً كبيراً في تنظيم الواقع وترتيبه وجعله كلاًّ متماسكاً والإجابة على الأسئلة الَّتي يطرحها المُشاهد. فبعد مقتل الرئيس كينيدي (Kennedy)، عُرِض الاغتيال بشكل مباشر، وكذلك عُرِض

---

٧ – أحد أهمّ الرسامين الذين اعتمدوا طريقة العتمة المضاءة (clair – obscur) في لوحاتهم. (المترجم).

مقتل أوزوالد (Oswald) على يد روبي (Ruby) عشرات المرات على المشاهدين الَّذين ما كانوا بالتأكيد بحاجة لكل هذا القدر. لم تُضِف كل تلك الصّور ذرّة من الوضوح على تلك المكيدة الَّتي لم يتم جلاؤها على الإطلاق. فرغم قرب التلفاز الشديد من الحقيقة المادية نجد إنه يبقى بعيداً جدّاً عن المعنى.

مضى الصّحفي ريمون ديباردون [٨] إلى أبعد من ذلك. ولذا فإنه عندما يصوِّر – على الواقع – مركزاً للشرطة، لا يسلك في ذلك سلوكاً مختلفاً عن أيّ سينمائيّ روائيّ. وبشكل خاص، يلجأ إلى مفهوم الزمن من أجل تنظيم حكايته. فمثلاً، من خلال طريقته في التلاعب بطول المدة وقصرها يجعلنا نكتشف شيئاً فشيئاً أن امرأة ما، على سبيل المثال، أتت للتّقدّم بشكواها بطريقة تبدو عاديّة ومألوفة تماماً، هي في الواقع مختلّة بالكامل.

الصّحافة على وفاق مع دوائر القضاء ومع معظم البشر. جميعهم يريد للإنسان أن يكون منطقيّاً وأن لا يقوم إلاّ بأفعال منطقيّة، حتّى لو كانت آثمة. يَزِنون بميزان العقل ما ارتُكِب في لحظة من لحظات الانفعال الشّديد. وتسعى كلّ جهودهم إلى جعل بطل «الحادثة» على وفاق مع ذاته، وإلى تركيب رواية عقلانية عن حالته. إنّهم في هذا يشبهون مارسيل بروست الَّذي يحاول جاهداً تفهّم «مشاعر البنوة

---

٨ – Raymond Depardon ١٩٤٢ – .... مصور صحفي وسينمائي. شارك في تصوير أهم الأحداث على المستوى العالمي (الجزائر، فيتنام، أفغانستان...) من أهم أساليبه في الريبورتاجات اعتماده على تصوير ما يسمى الزمن الميت، أي الفترة التي لا تجري فيها أية أحداث (كالوقت المستقطع في المباريات) على اعتبار أنّ هذه الفترات تعطي توضيحات على الحدث أكثر مما يظهر من الأفعال بحد ذاتها. (المترجم).

لدى قاتل الأهـل»[٩]، والَّذي يتساءل دون جدوى، كيف سيطرت على هنري فان بلارنبرغ (Henri Van Blarenberghe)، ذلك الولد المُحبّ، نزوة القتل المستعرة تجاه والدته.

على العكس، أنا أميل كثيراً إلى تبنّي فكرة بول فاليري في أن الجريمة تتركّز بادئ ذي بدء في اللاوعي.

ظهرت كلمة «حادثة» (fait divers): حسبما ورد في معجم كنوز اللّغة الفرنسيّة، منذ العام ١٨٥٩. نجدها في كتابات بونسون دي تيراي (Ponson du Terrail) في رواية روكامبول (Rocambole) الجزء الخامس. وفي العام ١٨٢٩، أدخل ستندال اللفظة الإنكليزيّة «reporter» في «نزهات في روما». أما كلمة reportage فتعود إلى العام ١٨٦٥. و تسمى «الحوادث» باللغة الإيطاليّة اليوميات السوداء «Cronaca nera» أي تلك الَّتي تقدِّم لنا كلّ يوم الوجبة المفجعة الَّتي تلبّي شرهنا الفظيع. وقد تكلّم بروست وبودلير عن التلذّذ بهذه الشّهوة اليوميّة.

يقول بودلير: «يستحيل تصفّح أيّة صحيفة، في أيّ يوم من الأيّام، أو أيّ شهر، أو أيّة سنة، دون أن نجد فيها، عند كلّ سطر، دلائلَ على أبشع أنواع الشّذوذ البشري، كما نجد في الوقت نفسه التبجّح المذهل بالاستقامة والطيبة والبِرّ وأكثر الادعاءات وقاحة بالحرص على التّقدم والحضارة. كلّ صحيفة، من السّطر الأول حتّى الأخير، ليست سوى نسيج من الفظائع... وكلّ يوم، يُرفِقُ الإنسانُ المتحضّرُ وجبتَه الصباحيّة بفاتح الشهيّة المُقرِف هذا. كلّ شيء، في هذا العالم،

---

٩ – «مشاعر البنوة لدى قاتل الأهـل» في ضد سانت بوف، لا بلياد، غاليمار، ١٩٧١، ص١٥٠.

ينضح الجريمة: الصّحيفة والجدار ووجه الإنسان. أنا لا أفهم كيف يمكن ليَدٍ طاهرةٍ أن تمسَّ صحيفة دون خلجة اشمئزاز[١٠]».

وبروست (مستعيراً في معرض كلامه بعض عبارات بودلير): «[..] القيام بهذا الفعل القميء والشهواني المسمّى قراءة الصّحيفة.... فما إن يُقَصّ شريطُ صحيفة الفيغارو الواهي، بحركة متكاسلة، وهو الوحيد الَّذي يفصلنا عن بؤس الكرة الأرضيّة كلِّه، ومنذ الأخبار المثيرة الأولى، حيث آلام العديد من البشر «تدخل كعنصر من عناصرها»، تلك الأخبار المثيرة الَّتي سنجد متعة كبيرة في نقلها بعد لحظات إلى أولئك الَّذين لم يقرؤوا الصّحيفة، حتّى نشعر فجأة، بحبور، بأننا متعلقون بالوجود الَّذي، عند لحظات الاستيقاظ الأولى، كان يبدو لنا عديم الجدوى[١١].

«الحادِثة»، هي عمليّة قتل يُنظر إليها كما يُنظر لأحد الفنون الجميلة. كل قارئ للصحيفة يشبه أعضاءَ «جمعيّة خبراء جرائم القتل» الَّذين يتكلم عنهم دي كوينسي(De Quincey)[١٢]. عندما يقرؤون عن أمر فظيع، يُخضعونه مباشرة إلى النّقد «كما لو أن الأمر يتعلق بلوحة أو بتمثال أو بأي عمل فنّيٍّ آخر». إنّها متعة منحرفة، رغم أنّ ذاك الَّذي يستمتع بـ «حادثة» جميلة يسعى، بحذر، إلى عدم السّماح لنفسه بامتداح القتل، ذلك الامتداح الَّذي يقع تحت طائلة القانون الجنائي. فهو ليس متواطئاً، بل مجرّد متلصص.

تفترض الحادثة وجود فئتَيْن اثنين: المجرم وضحيّته، إذ أنّ،

---

١٠ – قلبي المُعرّى، في الأعمال الكاملة، لا بلياد، غاليمار، ١٩٧٥، ج ١، ص. ٧٠٥.

١١ – «مشاعر البنوة لدى قاتل الأهل»، مرجع سابق، ص. ١٥٤.

١٢ – في جريمة القتل المعتبرة كأحد الفنون الجميلة، غاليمار، ١٩٦٣.

كما يلفت نظرنا إليه دي كوينسي: لم يقدّم «أحمقان، أحدهما قاتل والآخر مقتول» أبداً أيّ شيء هامّ. ويقول أيضاً بشيء من الاحتقار: «أمّا بخصوص النّساء العجائز وجمهور قرّاء الصّحف، فإنهم يكتفون بأيّ شيء طالما أنّ هناك ما يكفي من الدم». إلا أنّ الفكر الحساس يتطلّب شيئاً ما أكثر. فإذا كان هناك القاتل وضحيّته علينا ألا ننسى الشخصيّة الأخرى، المراسل (الراوي) الّذي لا يُستغنى عنه، والّذي يقدّم لنا سرداً جميلاً للواقعة وكأنّه ثيرامين جديد[١٣]». (في ١٨١٨ و١٨١٩، كان دي كوينسي مدير صحيفة. وكان يملأ صحيفة ويست مورلاند غازيت (West – morland Gazette) بحكايا الاغتيالات وتقارير عن محاضر القضايا الجنائيّة.)

ويُخيّل إلينا أنْ ليس هناك ما يهمّنا إلاّ الموت.

ها هو المحقق الشبحي، مجهول الاسم، في «*Pylône*»[١٤] فولكنر، يحمّس نفسه قائلاً: «هيّا، علينا أن نكسب لقمة عيشنا وعلى الآخرين أن يقرؤوا. أمّا إذا أُلْغِيَت الدعارة والدم، فما الّذي سيحلّ بنا جميعاً؟».

بالنسبة له، كان مفتوناً بحياةِ وغرامِ ثلاثيٍّ بائسٍ من الطيّارين. أما رئيس تحريره فقد ردّ عليه أن الصّحيفة ليست بحاجة إلى سنكلير

---

١٣ – ثيرامين شخصية من شخصيات مسرحية راسين فيدر وهو الذي روى للملك تيزيه موت ابنه هيبوليت إثر معركة مع وحش خرج من الماء. كان سرد المعركة طويلاً بشكل غير معهود في المسرحيات الكلاسيكية مع إيراد تفاصيل عديدة. (المترجم).

١٤ – تعني الكلمة «برج أو بوابة برجية». وتعبّر هنا عن لعبة طيران بهلوانية يقوم بها الطيّارون بالالتفاف حول ما يشبه البوابة مؤلفة من برجين أو عمودين رُبِط بينهما حبل مشكّلين بذلك ما يشبه الشّكل ∞. (المترجم)

لويس أو همنغواي أو تشيخوف في منشوراتها. فما يرغب به القرّاء ليس الرّواية الأدبيّة وإنما المعلومة. لم يكن رئيس التحرير على حقّ تماماً، إذ أنّ هذا المحقق يمتلك «عبقريّة الكارثة». تحت خطاه، تزدهر المأساة. في اللحظة الّتي كان فيها رئيس التحرير يوبّخه، لم يكن للطيارين الثلاثة، الرّجلين والمرأة، أيّة أهميّة، من الناحية الصّحفيّة. ولكن يكفي أن يهتم بهم الصّحفي وأن يفاجئهم الموت عند منحنيات البوابة. وبهذا يصبحون أبطال «حادثة» لائقة، تنطبق عليها القوالب النموذجيّة لهذا الجنس.

كلمة قالب هي الكلمة المناسبة. في مقال يعود إلى العام ١٩٣٦، كان كلود روا (Claude Roy) يتذمّر من القدرة الكلّيّة للراديو والصّحف من أمثال باري – سوار (Paris – Soir). كان اتّهامه لها ينصبّ على حرماننا من إمكانيّة الخيار، وعلى فرض شذوذ موّحد على الجميع أكثر مما ينصبّ على نشر الفساد الخُلُقي: «إنّ ما يهدّد قارئ باري – سوار وكذلك المستمع لإذاعة الدولة كما هو الأمر بالنسبة لمُشاهِد السينما، ليس فقط تلك الشهوانيّة الجنسيّة الّتي يستخدمونها وإنما في كونه لم يعد مسموحاً له بِحُريّة اختيار النواقص الّتي يميل إليها، الّتي تناسب طبعه، ومزاجه وذوقه، من بين مجموعة الخطايا الكبرى الغنية وضمن تنوّعاتها المتعددة».

يحبّ القارئ النّماذج المكرّرة (الكليشيهات). كما إنّها تناسب أيضاً مفتعلَ «الحادثة»: العدوّ العام، والمرأة الغيور، والنّصّاب الماكر، واللّصّ الّذي يعتقد أنه أرسين لوبين. إنه يتماشى في أغلب الأحيان مع دور معروف جيداً ويحافظ عليه إلى اليوم الّذي تتّخذ فيه جريمته طابعاً مسرحياً وتصبح موضوعَ المسرحيّة الاحتفاليّة، باللباس الرسمي، الّتي تُمثَّل في قاعة المحكمة. فغالباً ما كنت أشاهد فيها متّهمين يتصرّفون

كممثلين قميئين إذ ينتصبون للتلفّظ بعبارات جاهزة ورنّانة مثل: «حضرات القضاة، حضرات المحلّفين». أمّا القضاة والنوّاب العامّون والمحامون فقد أصبح التصنّع في حركاتهم وأصواتهم طبيعةً ثانية لهم ومكسبَ عيشهم.

عندما كنت صحفيّاً، توجّب عليّ في إحدى الليالي أن أكتب «حادثة» وكل ما كان لدي من المواد الأوليّة بضع رسائل سريعة من وكالة الأنباء. امرأة متسلّطة تُردي زوجها، وهو طبيب أشعة، على الملأ في المطعم. كان قد هجرها قبل ذلك بخمس سنوات فراحت تلاحقه منذ ذلك الحين بحقدها أو بحبّها، سمّوا ذلك كما شئتم. إنه وضع مألوف تماماً حتّى إنه ليس هناك حاجة للحصول على الكثير من المعلومات حوله. كان من السهل عليّ اختراع كل شيء، إن سمّيتم ذلك اختراعاً، باللجوء إلى عناصر شائعة جداً في علم النفس و، من أجل إعطاء انطباع ببعض المصداقيّة، أسقطتُ عليها بشكل خفيّ شيئاً من منغّصاتي الشّخصيّة. وفي الأيام اللاحقة، وبقدر ما كان التحقيق يلقي من أضواء على القضيّة، اتّضح أنّ ما كنت قد تخيّلته في الليلة الأولى حول مشاعر القاتلة ودوافعها صحيح. فهذه المرأة حوّلت حياة زوجها إلى جحيم. وكانت على الدوام فظّة خبيثة معه. إلاّ أن السيّئين لا يدركون أنّهم كذلك. لم تكن تريد الاقتناع بأنّها، إذا ما كانت قد أخفقت في المحافظة على زوجها، فإن مردّ ذلك لسوء تصرفها. كانت تفضّل الاستمرار في ملاحقته والتّنغيص عليه. وعندما فجّرت رأسه ببندقيّة الصّيد قالت في نفسها إنه لن يتمكن بعد الآن من الإفلات منها. كان لها، وللأبد. لم يكن الفضل لي كبيراً في ذلك. ففي حبّها كما في حقدها لم تبرهن هذه القاتلة عن أيّة أصالة. فحين نخترع، اعتماداً على الأسطورة، نجد الواقع.

مفتعل «الحادثة»، الَّـذي غالباً ما يكون تافهاً وذا ذكاء تحت المتوسط، وإلا لما عرّض نفسه للتلبُّس أو لكان اخترع حلاًّ آخر غير السّرقة أو القتل، هو أوّل من يُدهَش ويُعجَب حين يرى نفسه وقد تحوّل إلى بطل. إنه «في الصّحيفة». روت لي إحدى النّادلات في مطعم ريفي أنّها أصيبت بالإغماء في الشارع. تمّ إنقاذها ووُجِد في جيبها علبة حبوب منوِّمة. استُخلِصَ من هذه الواقعة أنها أرادت وضع حدّ لحياتها ونُشر ذلك في الصّحيفة المحلّيّة. كان الأمر بالنسبة لها كأنها، وهي تشاهد فيلماً، وجدت نفسها وقد حلّت محل البطلة. أصبحت أشبه بتمثال يجذب الأنظار.

في «رجل بلا صفات» قال موزيل (Musil) عن القاتل موسبروغر (Moosbrugger): «كان غروره المستفَزّ يُظهر له المحاكمات كأعظم لحظات في حياته».

عندما تتجلّى شخصيّة وأفعال المتّهم وتُبرَز عن طريق وسائط الإعلام، ثم تُشرَّح في الآلة القضائيّة العملاقة، علماً بأنه لا يجد في ذلك أيّ شيء من أناه الداخليّة، يشعر بأن قوّة عُلويّة تسيطر عليه. هذه هي حال ديمتري كرامازوف الَّذي صاح عند انتهاء محاكمته: «أشعر بيد الله موضوعة عليّ».

«الحادثة» مثلها في ذلك مثل الرّواية، هي قصّة يمكن أن تساعد القارئ على فهم ذاته. على الأقل يمكنها أن تُرِيَه ما لا ينبغي القيام به، وأين يكمن الحل الخاطئ. كيف وقع أولئك الَّذين يرون أنفسهم في طريق مسدود لا يوجد فيه حل سوى بموت الآخر أو موت الذات، إن لم نقل الاثنين معاً. وفي أيّة هوّة من اليأس يمكن لمصائد الحياة أن تلقي بك وأنت مكبّل اليدين.

بيد أنّ هذا الجنس السّردي المتواضع يخضع إلى الطرائق الّتي تسير بالأدب وبرؤيتنا للحياة قُدُماً. سابقاً، كانت «الحوادث» التافهة تُسمّى «كلاب مدهوسة». أما صحفيو هذه الأيام فيسمّونها «حرائق سلال النفايات». من الكلب إلى سلة النفايات، من الحيّ إلى الجماد، يحلو لي أن أرى في ذلك صفة من صفات عصرنا هذا، ألا وهي نزع الطابع الشخصي عن الأحداث.

وكذلك، بُعَيْد الحرب، وفي زمن الوجوديّة، تبدو لي «الحادثة» الّتي أوحت لألبير كامو بمسرحيته «سوء تفاهم» حادثة مثاليّة: الأم وابنتها تديران نزلاً ريفيّاً وتقتلان المسافرين من أجل سرقة أموالهم. يعود ابن العائلة بعد إقامة طويلة في الخارج، وعلى سبيل المزاح، لم يعرّف بنفسه. تقتلانه. ثم تكتشفان الحقيقة وتنتحران. ليس في كلّ ذلك أيّ أثر لعلم النّفس. مجرّد موقف عبثي. (كتب كامو فيما بعد أن «علم النّفس» في المسرح لا يثير فيه أي اهتمام، على الأقل بالنسبة له ككاتب. وقد وضع العبارة بين علامتي تنصيص.)

بين «الحادثة» النفسيّة و«الحادثة» الظرفيّة كان يبدو لي أن رياح عبقريّة العصر تهبّ لصالح الأخيرة. وقد قدّمت لي ناتالي ساروت (Nathalie Sarraute) فرصة مناقَضَة هذه الفكرة في بداية عصر الشك (*L'Ère du soupçon*)[١٥].

«الحادثة»، ذلك الفعل الخام، بعد أن تتعرّض للتّشذيب تحت ريشة الصّحفي، تخضع أيضاً إلى عمليّة تكرير إضافيّة. وبعد تنقيتها واستخلاص جوهرها تدخل في الأدب. أظهر رولان بارت (Roland Barthes) في كتابه مقالات نقديّة (*Essais critiques*) كيف يمكن

---

١٥ – غاليمار، المقالات رقم ٨٠، ص٩.

للحادثة التّماثل مع القصّة القصيرة. في كلا الحالّتين، ينبغي ذكر كلّ شيء: «ظروفها وأسبابها وماضيها ونتيجتها...» يمكننا المضي إلى أبعد من ذلك والقول إن «الحادثة» مرتبطة بشكل وثيق مع منشأ القصّة القصيرة كجنس أدبي. في العام ١٥٥٤، نشر ماتيو بانديلو (Matteo Bandello) وهو راهب دومينيكاني من مقاطعة لومباردي، قصصاً قصيرة وهي مستقاة في أغلب الأحيان من الواقع ومستوحاة من جرائم وميتات عنيفة. وقد قلّده بعد ذلك بقليل الفرنسي بيير بويستويو (Pierre Boaistuau) الّذي نشر في العام ١٥٥٩ مجموعة من القصص المأساويّة. وكان ذلك انفصالاً عن روح الديكاميرون (Décaméron) لبوكاتشيو (Boccace) والهيبتاميرون (Heptaméron) لمرغريت دي فالوا (Marguerite de Valois)، المعتبرين بشكل عام كمؤسّسَين للقصّة القصيرة. من الآن فصاعداً سينقسم هذا الجنس الأدبي إلى فرعين، القصص المرحة والخفيفة من جهة، و«الحوادث» العاطفيّة والمأساويّة من جهة أخرى. أحد أكبر النجاحات في بداية القرن السابع عشر، من مؤلفات فرنسوا دي روسيه (François de Rosset) يحمل عنواناً بليغاً طنّاناً: *قصص عصرنا المأساويّة حيث ضُمِنت الميات المشؤومة والمحزنة للعديد من الأشخاص.* هذه القصص القصيرة ذات الأسلوب الجديد ستجد مادتها الأوليّة الغزيرة في «العَرَضيّات» (Occasionnels) ثم في «صحف الإشاعات» (Canards) وهي النسخ الأولى من صحافة تشويقيّة يجعلنا نجاحها نعتقد أن جمهور تلك الأيام، مثله كمثل جمهور أيّامنا هذه، لا يشبع أبداً من الدم ومن العنف. بعد ذلك بقليل، أسست صحيفة *Le Mercure galant* نجاحها في الوقت نفسه على الحوادث وعلى نشر قصص قصيرة كانت تُستوحى أحياناً من تلك الحوادث.

في القرن السابع عشر، اخترعت الصحافة طريقة لا تخلو من

الطرافة لاستثمار «الحوادث». وتقوم هذه الطريقة على رواية هذه الحوادث شعراً بأبيات هزليّة نوعاً ما. هذه الحوادث المقفّاة حرِّرت كتابةً في البداية من أجل بعض كُرَماءِ المشجّعين من الأغنياء والغنيّات. وظهرت بعد ذلك طباعةً، فأصبحت في متناول الجمهور بشكل أسبوعي. المؤلفون الأكثر شهرة هم: سكارون، جان لوريه، شارل روبينيه، لاغرافيت دي مايولا وسوبلينيي. وإليكم مثالاً عن ذلك:

ذات يوم، كانت فلاحة
تمتطي حماراً
وبينما هي عائدة، كما قيل،
من هنا لبيتها في ضواحي مونمورنسي،
بعد أن باعت بضاعتها،
التقاها لصوص خمسة،
بدؤوا بسرقتها أولاً،
ثم، بدوافعهم الآثمة،
ولكونها يافعة ومقبولة الجمال،
اغتصبوا تلك المسكينة.

في اليابان، في القرن الثامن عشر، استوحيت العديد من مسرحيّات شيكاماتسو (Chikamatsu) من «حوادث» حقيقيّة. والمدهش في الأمر أنه كان يكتبها بعد بضعة أسابيع من حصولها فقط. وهناك أمثلة لا نهاية لها ممّا استفاده الكتّاب من المآسي الحياتيّة. يكفينا أن نتذكّر انتحار مدام بوفاري المستوحى من قصّة دلفين ديلامار، ونسبتها قبل الزواج كوتورييه، المتوفّاة والمدفونة في ري (Ry)، في النورماندي. نحن، القرّاء، ماذا نطلب غير ذلك؟ كم بيننا من أناس لا يعرفون عن دانتي إلا قصّة فرنشيسكا دي ريميني الّتي قتلها زوجها الغيور مع

عشيقها؟ (تجدر الإشارة إلى أن فرنشيسكا وباولو دُفعا إلى الزِّنى بسبب كتاب: قصّة غراميات لانسلو وغينيفر، زوجة الملك أرتور. إذن يمكن «لحادثة» أن توحي «بحادثة» أخرى، شرط أن يكرّسها الأدب، أو عند التعذّر، الصحافة الشعبيّة.) وليس من قبيل المصادفة أن تكون هذه القصّة هي الَّتي استثارت أكبر قدر من التعليقات، ليس فقط من قبل النفوس العاطفيّة، وإنما من قبل العلماء المختصين بدانتي، الَّذين ربما كانوا هم أيضاً يتمتّعون بروح عاطفيّة. وقد أظهر كشف بيبليوغرافي يمتد على عشر سنوات من ١٨٩١ إلى ١٩٠٠ أنّ هناك أكثر من مئة دراسة حول هذا النّشيد الخامس من الجحيم.

لقد فهمت الصّحف، أو على الأقل استشرفت، هذه القرابة بين «الحادثة» والأدب. سعت باري - سوار، قبيل الحرب، إلى دعم شهرتها عن طريق توظيف كتّاب، الأكاديميين منهم على وجه الخصوص، كمراسلين أساسيّين. ومن بينهم الأخَوَان تارو Tharaud. إلا أن جيروم وجان كانا مشهورين ببطئهما. مما جعل من الضّروري إلحاق صحفي حقيقي ذي ردود فعل سريعة بهما. ويروي لنا أندريه سالمون أنهما حين أرسلا إلى مدينة لو مان le Mans لمتابعة قضيّة الشقيقتين بابان Papin [١٦]، قدّما انطباعهما عن جلسات المحاكمة بعد تأخير دام أربعة أيام.

قد يكون ستندال، على الأرجح، من أكبر مستهلكي «الحوادث». يلتهمها التهاماً على صفحات لو بوبليسيست (le Publiciste)، وجريدة باريس Journal de Paris وجريدة المساء Journal du soir.

---

١٦ - شقيقتان أقدمتا في العام ١٩٣٣ على قتل مستخدميهما بحجة سوء المعاملة. ألهبت الحادثة الصحافة بين مجرِّم ومدافع. (المترجم)

وحتّى إنه كان يعتبر ذلك مفيداً للصحة. ففي رواية لاميل Lamiel، في حين كانت المرأة الشابة مريضة جداً، سجّل لها الدكتور سانفان اشتراكاً في مجلة المحاكم. «في أقل من خمسة عشر يوماً، بدأ الشحوب الكبير لدى لاميل يتراجع...» وعلى كل حال، انتهى الأمر بلاميل بأن وقعت في حب لصّ يدعى فالبير وأصبحت شريكته، وفالبير هذا كان يتّخذ من لاسنير[17] قدوة له.

ستندال، بعد قراءة صُحُفه المفضلة، كتب في العام الثاني عشر للثورة، ١٣ تموز ١٨٠٤: «إليكم أيضاً مثالاً آخرَ على مأساة عطيل حصل في إيطاليا، قرب جنوى: عاشق غيور قتل عشيقته ذات الخمسة عشر ربيعاً والجمال الخارق. فرّ هارباً وكتب رسالتين (أثرين أدبيين قيِّمين، يمكن طلبهما من بلانا (Plana) [صديق من تورينو]. ومن ثمّ عاد إلى قرب جثمان عشيقته الَّذي كان مسجى في مصلّى والدها، وانتحر حوالي منتصف الليلي، بطلقة مسدس كما قتلها.

«البحث عن الحقيقة حول هذه الواقعة».

وأضاف هذا الاستنتاج الغريب: «وهذا ما يثبت لي أكثر فأكثر أن إيطاليا الناعمة هي أكثر بلد تسود فيه المشاعر، أي أنّها بلد الشعراء[18]».

أوحت إليه جريمةُ أنطوان بيرتيه بكتابة ***الأحمر والأسود***. كما قدّمت له الجرائم القديمة المنسوخة عن المخطوطات: ***الحوليّات الإيطاليّة*** وكانت كذلك نقطة انطلاق لرواية ***دير بارما (أصول عظمة عائلة فارنيزي)***. يؤكد ستندال أنّ قصتهم المريعة، قصّة دير بايانو مثلاً، تقدّم «معطيات غير قابلة

---

١٧ – بيير فرنسوا لاسنير، ولد في ١٨٠٣ وأعدم على المقصلة عام١٨٣٦. محتال ومجرم فرنسي ملأ الدنيا وشغل الناس بأخباره في الصحافة. اشتهر أيضاً كشاعر قاتل بعد نشر مذكراته وأغانيه. (المترجم).

١٨ – يوميات، في أعمال حميمية، لا بلياد، غاليمار، ١٩٨١، ج. ١، ص٩٦.

للدحض عن القلب البشري». ومنذ كتابه الأول، حياة هايدن وموزار وميتاستاز[١٩]، ليس هناك عمل من أعماله إلاّ ويُتحفنا فيه بـ«حادثة» مأساويّة. في هذه الباكورة اقتبس، دون تحفّظ كبير، من معجم تاريخ الموسيقيين من تأليف كورون وفايول، قصّة الغراميات المأساويّة لمغنّي القرن السابع عشر ستراديلا الّذي اختَطَف في مدينة البندقيّة سيدة رومانيّة، هورتنسيا، لتصبح حياتهما سلسلة من الفرار أمام القتلة الّذين أرسلهم عاشق غيور. هروب غنيّ بالمغامرات غير الاعتياديّة. وهكذا نجد أنّ القتلة، حين تأثّروا لدرجة ذرف الدموع وهم يستمعون إلى المغنّي في سان – جان – دي – لاتران، تركاهما يفلتان في هذه المرة الأولى. إلاّ أن الشهور والسنوات الّتي مرّت لم تطفئ جذوة الانتقام فعُثِر ذات يوم على الجثتين مطعونتين في مدينة جنوى. أعجبت هذه الحادثة ستندال إلى درجة كبيرة حتّى إنه أدرجها، بعد أن جمّلها، في *حياة روسيني*.

وكذلك تدخلت «الحوادث» في كتاب *تاريخ التصوير في إيطاليا* وفي كتاب *روما ونابولي وفلورنسا*. كما تزخر *نزهات في روما* بذكر «الحوادث». والأكثر غرابة في ذلك أن يظهر، بشكل غير متوقع، في وسط هذا الدليل الروماني، تقرير مطوّل جداً عن دعوى جنائيّة كانت قد حصلت مؤخراً في تارب[٢٠]. كان قد أدين فيها شاب من بانيير – دي – بيغور، يدعى أدريان لافارغ، بتهمة قتل عشيقته. كانت قضيّة مؤثرة جداً حيث وُجِد المتهم أقرب إلى القلب من ضحيته، مما

١٩ – ميتاستاز ١٦٩٨ – ١٧٨٢ اسم عُرف به الموسيقي والشاعر الإيطالي بيترو تراباسي، أو بيترو ميتاستازيو. (المترجم).

٢٠ – ناحية في جنوب غرب فرنسا قام فيها أدريان لافارغ بقتل عشيقته في العام ١٨٢٩. وقد استخدم ستندال هذه الحادثة أيضاً في استيحاء شخصية جوليان سوريل في رواية الأحمر والأسود. (المترجم).

أدّى إلى خروجه منها بخمس سنوات سجن فقط. وقبل اقتياده من قاعة المحاكمة، التفت نحو الجمهور وصرخ: «يا سكّان هذه المدينة الطيّبين والمحترمين، أنا أعي تماماً الاهتمام الحنون الَّذي أبديتموه تجاهي؛ ستعيشون في قلبي!».

أضاف ستندال، أو بالأحرى المدوِّن القضائي الَّذي نسخ عنه ستندال: «دموعه جعلت صوته يتهدّج. وردّ عليه الجمهور بتصفيق جديد واندفع يجري في إثره[٢١]».

قضيّة لافارغ هذه ستكون أحد المصادر الثانويّة لـ الأحمر والأسود. هذه المرة لم تعد إيطاليا هي «موطن الشعراء»، وإنما فرنسا.

كم يحلو لنا تبنّي هذه العبارة. الفعل المُرام، ها إنّ شخصاً آخر قد تجرّأ على القيام به، ليعود إليك تحت شكلِ ورقٍ وحبرِ مطبعة، محتفىً به، مصفّى، منظّم تنظيماً طقسياً حتّى ولو كان ذلك عن طريق الفنّ البدائي، فنّ مُراسلٍ مغمور مكلّف بتنفيذ جولة على مراكز الشرطة. يا له من موفِّز للخيال! فهنا يكمن التناقض. الحادثة الَّتي ارتكبت بسبب ضعف في الخيال، تحرّض خيالنا. حقاً، إن الحادثة بتمامها وكمالها هي «موطن الشّعراء[٢٢]».

---

٢١ – نزهات في روما، في رحلة إلى إيطاليا، لا بلياد، غاليمار، ١٩٧٣، ص. ١٠٦٩.

٢٢ – كلمة شاعر (poète) في اللغات الأوروبية مشتقّة من اللغة اليونانية وتعني: الخالق، المبدع، المبتكر. وقد يكون الكاتب اعتمد هذا المعنى الاشتقاقي في صياغة فكرته. (المترجم).

الانتظار والأبديّة

أعتقد أنّني عشت الانتظار بحالته الصِّرفة، أعني بذلك الانتظار الَّذي لا ننتظر فيه شيئاً. انتظار اللاشيء. بالتأكيد لستُ الوحيد في ذلك. وحتّى إننا نُعدُّ بالملايين، إذ أنه انتظار خاص بالحالة العسكريّة. أنت جندي. يُصرَخ: «اجتماع!» يوقفونك في الصف ويُطلب منك المسير حتّى تبلغ ركناً آخر من الثكنة وهناك، يقال لك: «انتظر!» ماذا؟ لا أحد يعرف، إلاّ أنّ هذا ليس له أيّة أهميّة، إذ أن الأمور كلّها سواء. في نقطة الوصول، قد يكون هناك سخرة، أو لا شيء البتة. في النهاية، أفضل لحظة في حياة الجندي هي تلك الَّتي يغفو فيها على سريره العاري منتظراً استدعاءه وإيقافه في الصف ليقال له: «انتظر!». انتظار الانتظار.

يغدو هذا المجنّد في ثياب الميدان شبيهاً، رغم المظاهر، بشخصيات بييرو ديلا فرانشيسكا[1]، الَّذين يُظهرون ببرودهم بالذات أنهم يعيشون في الحاضر الأزلي لإنسان دون ماضٍ ولا مستقبل. إنهم موجودون، نقطة انتهى.

الإبهام الَّذي يهيمن على الحالة العسكريّة، الَّتي تشمل تلك اللحظات من الانتظار المجّاني، ليس أيضاً سوى فترة انتظار طويلة. إنّه جزء من تلك الحياة الَّتي نجد أنها غير جديرة بأن تُعاش، والَّتي

---

١ – رسّام ورياضي ومهندس إيطالي من القرن الخامس عشر. (المترجم).

نضعها بين قوسين، ونقول لأنفسنا إنّها ليست الحياة الحقيقيّة، الَّتي سوف نبدأ بعيشها، أو سنعيشها من جديد، فيما بعد، في وقت لاحق. في إحدى الثكنات، لم أعد أعرف أين، كنّا جنديّي سخرة، مكلّفَيْن بنبش قطعة أرض حول إحدى الغرف (تخشيبة). كان شريكي راعياً كورسيكياً ذا طبع بدائيٍّ جدّاً لدرجة أنه أصبح أسطورة فيما بيننا. بكل تعقّل، كان يقف دون حراك، مسنداً ذقنه إلى طرف عصا مجرفته. مرّ ضابط صفّ وقال له: «ما الَّذي تنتظره؟».

استولت على روح ذلك الراعي موجة استنكار عارمة. وصرخ، مع حركة خطابيّة حقيقيّة: «ما أنتظره! يسألني عمّا أنتظره! ها قد مضت ثلاث سنوات وأنا أنتظر ذلك التسريح الحقير!».

الانتظار هو ما نمحوه من فترة حياتنا. وهكذا يخدع المرء نفسه، كما تدل على ذلك حكاية شعبيّة. أُعطي لطفل بكرة خيطان سحريّة. عندما يرغب في تسريع سير حياته، ليس عليه سوى سحب الخيط قليلاً. وعلى هذا، عندما كان الطفل يشعر بشيء من الضجر، أو يأخذه الفضول لمعرفة ما سيحصل، كان يشد على الخيط. وعلى هذا الأساس، بدأ الطفل يشيخ بسرعة هائلة ووجد أن البكرة كادت تفرغ وقد أصبح على مشارف الموت. هذا ما يحصل، على ما يبدو لي، عندما نرفض أن نأخذ بالحسبان الأيام الَّتي لا تعجبنا، أي ساعات الانتظار.

فراغ الصّبر هو في الواقع الشّريك الأكثر أُلفةً مع الانتظار. إنه يرافقه أكثر مما يحصل بالنسبة للخوف الَّذي يرافق الممثّل أو المرشّح إلى امتحان شفهي، ومن القلق الَّذي يرافق المريض أو المتهم في انتظار القرار الطبي أو القضائي.

ميرسو، في رواية ألبير كامو، يبيِّن أنّه «الغريب» عن جدارة من حيث أنّ الانتظار بالنسبة له، قبل صدور الحكم، ليس سوى وقت

يمرّ. لا يزيّنه أي انفعال. «كنا هناك منتظرين، جميعاً.... انتظرنا زمناً طويلاً جداً، قرابة ثلاثة أرباع الساعة، على ما أعتقد».

على العكس، بالنسبة للأمير ميشكين[٢]، انتظار المحكوم للموت كان أمراً لا يُحتمل. وقد قادته قناعته إلى تبنّي فكرة متناقضة: «تخيلوا الإنسان الَّذي يُخضع للتعذيب: الآلام والجروح والعذابات الجسديّة تحوِّله عن آلامه النفسيّة، لدرجة أن هذا المعذّب، إلى أن يغيّبه الموت، لا يتألم إلاّ في جسده. مع أنّ الجراحات ليست هي الَّتي تشكل العذاب الأقسى، وإنما معرفة أنّ، بعد ساعة، بعد عشر دقائق، بعد نصف دقيقة، أو في الحال مباشرة، سوف تغادر الروح الجسد، وتتوقف الحياة الإنسانيّة، وهذا أمرٌ لا رجعة فيه. الشيء الرّهيب، هو هذه الحقيقة المؤكّدة. أكثر الأشياء إثارة للهلع، هو ربع الثانية الَّذي تضع فيه رأسك تحت شفرة المقصلة وتسمعها وهي تنزلق».

وخلص الأمير إلى القول: «ربّما وُجد، عبر هذا العالم، إنسان قُرِئ عليه حكم إعدامه لإخضاعه إلى مثل هذا التعذيب ليُقال له بعد ذلك: «اذهب، لقد أعفي عنك!» ربما تمكن هذا الرجل من رواية ما شعر به. وقد تكلّم المسيح عن هذا العذاب وعن هذا القلق. لا، لا يحق لنا معاملة الكائن الإنساني بهذا الشكل[٣]!».

نحن نعلم تماماً أن هذا الإنسان الَّذي نفترض أنّه موجود «في مكان ما من هذا العالم» لن يكلّفنا عناءً كبيراً في البحث عنه. إنّه دوستويفسكي بالذات، الَّذي حُكم عليه بالإعدام، والَّذي أُخضع في ٢٢ كانون الأول / ديسمبر ١٨٤٩ إلى كلّ إجراءات ومراسم الإعدام. وقد رَوى ذلك

---

٢ – بطل رواية الأبله لدوستويفسكي. (المترجم).

٣ – الأبله، لا بلياد، غاليمار، ١٩٥٣، ترجمة أ. موسيه، ص. ٢٦ – ٢٧.

إلى شقيقه ميشيل: «اقتادونا إلى ساحة سيمينوفسكي. هناك قرؤوا علينا أحكام إعدامنا، وطلبوا منا تقبيل المصلوب وحطّموا سيوفنا فوق رؤوسنا ثم ألبسونا هندامنا قبل الجنائزي (قمصان بيضاء). ثم رُبِط ثلاثة منا بعمود المشنقة تحضيراً للإعدام. كانوا يستدعوننا ثلاثَ ثلاثَ. وكنت في الصف الثاني، أي إنّه لم يكن لدي سوى دقيقة واحدة أعيشها[٤]».

في الأبله، لم يكتفِ دوستويفسكي بمرة واحدة فقط لوصف اللحظات الأخيرة لمحكوم بالإعدام وإنّما كرّر ذلك مرّتين.

وعلى سبيل التناظر، إن جاز لي التعبير، يمكنني إيراد اعتراف أَسرَّ لي به ذات مرّة شخص غير اعتيادي. كان مساعد جلاّد، معاون ديبلر وديفورنو وأوبريخت على التوالي. كان يحب الأول والثالث، دون الثاني الّذي كان يقول عنه: «إنّه مهووس بالمقصلة. يمكث أحياناً في البيت طوال أيام عديدة، جالساً على كرسي، معتمراً قبّعته ولابساً معطفه وهو ينتظر استدعاءه من قبل الوزارة».

هناك قصّة إعدام أخرى شغلت مخيّلتي إذ إنّها حصلت في يوم مولدي. في ذلك اليوم، بينما كان دانونزيو[٥] يمثّل دور المهرّج في فيوم Fiume، تم إعدام بالرصاص أحد الجواسيس يدعى بيير لونوار. انتهت الحرب الكبرى إلاّ إنّ إعدام الخونة استمر. كتبت *الجريدة* بنَفَسٍ ساديّ: «لنذكّر بأن بيير لونوار كان قد أدين في ١٨ أيار الماضي. وعلى هذا يكون قد انتظر مئة وتسعة وثلاثين يوماً.

---

٤ – مراسلات دوستويفسكي، ترجمة دومينيك أربان، كالمان – ليفي، ١٩٤٩، ج ١، ص ١٣٥.

٥ – كاتب إيطالي شارك في الحرب العالمية الأولى وكان أحد أبطالها. في العام ١٩١٩ قاد حملة عسكرية على مدينة فيوم واحتلّها وراح يلقي الخطبة تلو الخطبة محرّضاً الجماهير على الأمبريالية الأنغلو سكسونية. (المترجم).

«كان بيير لونوار يعتقد أن عقوبته سوف تُخفَّف. وبعد أن أبدى قلقاً شديداً، اطمأن فجأة، استعاد طمأنينته الهادئة بعد سهره اللّيالي وكوابيسه. أوى إلى فراشه، البارحة مساءً، هادئاً وغفا. حتماً كان لا يزال متعلقاً بخيط الأمل».

حيوات بكاملها تنقضي في وهم أنْ لا شيء قد بدأ. إليكم المشهد الأخير من *الخال فانيا*[٦]، عندما صاحت سونيا: «سنرتاح، سنسمع الملائكة؛ سنرى السموات تمتلئ أنواراً عجائبيّة؛ سنرى كل الشّر الَّذي على الأرض، كلّ آلامنا وقد شملتها الرحمة الإلهيّة الَّتي ستملأ الكون وستصبح حياتنا ناعمة، لطيفة كلمسة مداعبة. كلّي ثقة، كلّي ثقة. يا خالي فانيا المسكين، أنت تبكي. لم تعرف الفرح في حياتك ولكن انتظر، خالي فانيا، انتظر. سوف نرتاح! سوف نرتاح[٧]!»

لم يكن على تشيخوف إلا أن يحوّل إلى زمن المستقبل الجُمل الَّتي تلفّظت بها شخصيّاته ليجعل منها عبارات يائسة. مخلوقات مسرحه وقصصه القصيرة هي أبطال انتظار بامتياز. عندما لا تعود تحتمل، تصرخ: «إلى موسكو!» إلاّ أنّ الانطلاق ليس مضموناً على الإطلاق.[٨]

في الواقع، الانتظار هو في الوقت نفسه أمل ورضوخ (في اللغة

---

٦ – عُرِفت المسرحية أيضاً، بطريق الخطأ، باسم العم فانيا. (المترجم).

٧ – أعمال، ترجمة إلسا تريوليه، لا بلياد، غاليمار، ١٩٦٨، ص. ٤١١.

٨ – على الأرجح، يُلمِح الكاتب هنا إلى مسرحية «الشّقيقات الثلاث» حيث نجد عائلة مؤلّفة من ثلاث شقيقات يعشن في بلدة صغيرة مع أخيهن. الحياة في القرية مملة ويحلمن بالعودة إلى موسكو. في هذه المسرحية، يتكرر اسم موسكو وعبارة «إلى موسكو!» كثيراً لدرجة أنّ الأمر يبدو وكأنّه وسواس. ونذكر هنا بشكل خاص نهاية الفصل الثاني حيث تكررت عبارة «إلى موسكو!» ثلاث مرات على التوالي. وكذلك في القصة القصيرة *الخطيبة*. (المترجم).

الإسبانيّة كلمة espera «انتظار» ليست بعيدة عن esperanza «أمل»).

في مقالة بعنوان *«صيف في الجزائر»* من كتاب *أعراس*، كتب ألبير كامو: «من صندوق باندورا الَّذي يضجّ بالشرور الإنسانيّة، جعل الإغريق الأمل يخرج آخر الجميع، على أنه الشّر الأكثر رعباً من الآخرين. لا أعرف رمزاً أكثر إثارة للعواطف. إذ أن الأمل، على عكس ما نظنّ، يعادل الرضوخ. والحياة، هي في عدم الرضوخ[٩]».

أحد أبطال الانتظار هو الشخصيّة الرئيسة في *وحش الغابة* لهنري جيمس. منذ نعومة أظفاره، كان لديه شعور أنّه مُعدّ لشيء ما نادر وغريب، لاحتمال عجيب ورهيب، لا بدّ أن يظهر آجلاً أم عاجلاً وربما سوف يسحقه. ولشدة انتظاره للوحش، «كان منهاراً، في اللحظة الأخيرة[١٠]. فجأة أدرك مغزى الانتظار. كان الإنسان الَّذي ينبغي ألا يحصل له أي شيء أبداً. مرّ على مقربة من المرأة الَّتي أحبّ وأحبّته وعبَر. فكان ذلك هو الوحش الَّذي سينقضّ عليه[١١]».

نكتشف في رواية *صحراء التّارتار (أو التّتار)* لدينو بوزاتي الفكرة نفسها وإنّما بمعالجة أكثر فجاجة. ويبدو أن فكرة الرّواية قد استوحاها

---

٩ – الأعمال الكاملة، لا بلياد، غاليمار، ٢٠٠٦، ج ١، ص ١٢٦.

١٠ – التلميذ وقصص قصيرة أخرى، ترجمة مارك شابورن، ١٠/١٨، ١٩٦٣، ص ١٢١.

١١ – ارتبط جون مارشر وماي باراترام بعلاقة عاطفية انفصمت عراها لسبب سخيف. على الدوام، كان مارشر واقعاً تحت تأثير وسواس يتمثّل في خشيته من حدوث شيء ما سيدّمر حياته وكأنه وحش متربص في الغابة.

التقيا ثانية بعد عشر سنوات وتعاهدا على إعادة العلاقة بينهما على أن تبقى مجرّد صداقة من بعيد من أجل عدم إيقاظ الوحش المتربّص. ماتت ماي وأدرك حينها أن الوحش الذي خشيه لم يكن سوى أنانيته وضعف شخصيته. وهذا ما حرمه من السعادة. (المترجم).

من رؤيته للصحفيين القدامى، زملائه في صحيفة *بريد المساء* الَّذين أمضوا حياتهم وهم يترقبون الخبر الحصري.[١٢]

عند هنري جيمس الانتظار مصدر ثابت تقريباً يلهمه تنويعاتٍ عديدة ويؤدّي به إلى فلسفة «فات الأوان».

في حُلمٍ فضوليّ، كان بودلير ينتظر الموت «مثل الطفل المتعطش للعرض، ويكره الستارة كما يكره المرء عائقاً...» ولكن لن يحدث أي شيء: «رُفعت الستارةُ وما زلت أنتظر[١٣]».

وكافكا، ألا يعبّر عن خيبة الأمل الَّتي تتضمنها نتيجة كلّ انتظار، عندما يكتب إلى عائلته: «أخيراً، الأمر الأكثر احتمالاً، أننا نمضي إلى حيث لا نرغب، وأننا نقوم بما لا نرغب بفعله، وأننا نعيش ونموت بشكل مختلف تماماً عما نريده، دون أمل بأي تعويض».

في بداية رواية فرجينيا وولف الشهيرة *نزهة إلى المغارة*، سأل طفل: «هل سنذهب إلى المنارة غداً؟» نعرف أنهم لن يذهبوا إلاّ بعد عشر سنوات، وأن لحظات الوعي الهَروب الَّتي ستعيشها كل شخصيّة سينتهي بها المطاف لتكديس كتلة كبيرة من الزمن، وأنّ بعض الأبطال، وهم من الأبطال الهامّين، سيكونون قد ماتوا. ولكن غنى فنّ فرجينيا وولف

---

١٢ – تحكي القصة عن مرور الزمن غير المجدي والانتظار والفشل. ينتظر الملازم دروغو، دون جدوى، في حصن معزول على حدود أرضٍ خيالية (بلد التارتار) حدوث حدثٍ هام. عَمِلَ الكاتب فترة طويلة في الصحافة ومن هنا أتى وجه المقارنة. (المترجم).

١٣ – أزهار الشر، الأعمال الكاملة، لا بلياد، غاليمار، ج. ١، ص. ١٢٩.

* – Les Fleurs du Mal كلمة mal تعني الشر كما تعني الألم. وربما كانت هذه الكلمة الأخيرة هي الأنسب للديوان. وإنّما احتفظت بالتسمية الشائعة منعاً للالتباس. (المترجم).

ومعالجتها الشخصيّة جداً للزمن تجعل من رواية تلك النزهة المنتظرة على مدى عشر سنوات أمراً يتجاوز الفكرة التي نحن بصددها.

نحن مدينون لصامويل بيكيت بعنوان يحتل مكانة بارزة في القيمة الَّتي ننسبها في يومنا هذا للانتظار. ولكن الزّمن عنده مجمّد، أو بالأحرى هو زمن العَوْد الأبدي الدائري، عَوْد أبدي مختصر بـ «بنية لازميّة»، كما يقول لودوفيك جانفييه[١٤]. تقول شخصيّات بيكيت: «ألن ينتهي ذلك أبداً». هذا إذا لم تهتف، وهو الأمر الأسوأ، «هذا يوم جميل آخر!» إنّها كائنات مسجونة كما في «قفص لا بالو[١٥]».

وكذلك، موريس بلانشو، في أحد كتبه الَّذي يحمل عنواناً مفكّكاً، *الانتظار النسيان*[١٦]، يوحي بأن الانتظار قيمة بحد ذاته: «أيّاً كانت أهميّة الهدف من الانتظار، فإن فعل الانتظار يتجاوز ذلك الهدف بشكل لا نهائي».

لقد قطعنا شأواً لا بأس به متجاوزين فترة الغنائيّة الجيّاشة لـ**قوت الأرض**، تلك الغنائية الَّتي تملّ الانتظار، والَّتي لا تجد فيه أي معنى: «كم ستدوم، أيها الانتظار؟ وعندما تنتهي، هل سيبقى لنا شيء نعيش به؟ – صرخت: انتظار! انتظار ماذا؟ ما الَّذي يمكن أن يحلّ وهو غير متولد من ذواتنا؟ وما الَّذي يمكن أن يحصل لنا ونحن لا نعرفه مسبقاً[١٧]؟».

---

١٤ – بيكيت بقلمه، كتّاب كل الأزمنة، لو سوي، ١٩٦٩، ص. ٨٧ وما يليها.

١٥ – جان دي لا بالو، كاردينال من القرن الخامس عشر، قيل إنه حُكِم عليه بالسجن في قفص لا يستطيع فيه لا الوقوف ولا الجلوس. (المترجم).

١٦ – غاليمار، ١٩٦٢.

١٧ – مجموعة *روايات وقصص*، لا بلياد، غاليمار، ٢٠٠٩، ج. ١، ص. ٣٥٦. (قوت الأرض لأندريه جِيْد).

قصّة كونراد القصيرة ***للغد*** وقد ترجم العنوان إلى الفرنسيّة بـ ***من أجل الغد***[١٨]، يقوم موضوعها على حرفِ وتحويل مفهوم الانتظار. كلّ يوم يكرّر الكابِتين هاغبيرد، وهو بحار سابق، أرمل وقد اختفى ابنه هاري: «هذا مؤجل إلى الغد». استقر الكابِتين في مرفأ كولبروك الصغير لأنه مقتنع بأنّ ابنه سيعود. كان له جاران، شخص أعمى اسمه كافريل يعيش مع ابنته بيسي. يتصرف هذا المعاق مع ابنته تصرف المستبد المتوحش، ولا يتوقف عن الصراخ. في تلك المنطقة كان الناس يسخرون من هاغبيرد فهو غريب الأطوار، مجنون حقيقي. صديقته الوحيدة هي بيسي الَّتي راح يحشرها شيئاً فشيئاً في هلوسته. وقعت في غرام الشاب الغائب وصارت تعتقد أنه سيتزوجها حال عودته. ساعدها هذا في تحمّل جور جلادها. قال لها الكابتين هاغبيرد «لستِ امرأة عديمة الصبر يا بيسي».

ها قد أتى فتىً، وهو بالفعل الابن هاري. إلا أنّ العجوز رفض استقباله واستمرّ في قوله إنّه ينتظر ابنه «في الغد». وحتّى إنّه رمى بمجرفة على رأس الدّخيل. وصرّحت بيسي في معرض حديثها مع هاري: «أنت الَّذي ستأتي غداً».

أمام حالة الهذيان الَّتي أغلقت على والده وعلى تلك الفتاة، أجاب: «ولم ليس اليوم؟».

وانتهى به الأمر إلى الفهم: «كل هذا غريب!... كلّ شيء للغد، دون أن ندري أيّ يوم سيكون...».

هاري هذا، مغامر صال وجال في جميع أصقاع العالم دون أن يتمكن من الاستقرار، ولم يبق في قرب امرأة أكثر من أسبوع ولا يحب

---

١٨ – الأعمال، لا بلياد، ١٩٨٥، غاليمار، ج. ٢، ص. ٥١٩.

إلاّ الأصدقاء والشراب والميسر. قال إنّ أباه أراد أن يجعل منه موظّفا لدى الكاتب بالعدل وإنّ هذا ما دفعه إلى الهرب. لم يعد من أجل أن يسمح له بحبسه من جديد ولا من أجل الزواج بامرأة. عاد فقط من أجل اقتراض خمس جنيهات من والده. مضى بعد أن أعطته بيسي بضع دريهمات، وهي كلّ ما تملك. في هذه اللحظة، أطلق الكاتِبَين هاغبيرد العنان لفرحته لكونه تخلّص أخيراً «من هذا الشيء الَّذي لم يكن على ما يرام».

عادت الفتاة إلى قرب ذلك الأعمى الفظيع، إلى جحيمها. «ولربّما قال قائل إنّ كلّ الأمل المجنون في العالم كان قد حطّم كل الحواجز ليأتي ويلقي بالهلع في قلبها الأنثوي، مع صوت ذلك العجوز الَّذي كان يجأر بأمله في غدٍ أبدي».

لم تحصل إلاّ قلة من الناس على موهبة تدبير الانتظار والاستفادة منه كما فعل بوكاشيو، خلال وباء الطاعون الكبير الَّذي اكتسح أوروبا في العام ١٣٤٨. نعرف أنهم كانوا عشرة من الشباب - ثلاثة رجال وسبع نساء - هربوا من فلورنسا والتجؤوا في الريف في مزرعة بالميري في فييسول حيث روّحوا عن أنفسهم بتقضية وقتهم في كتابة عشر مرات عشر قصص قصيرة، *الديكاميرون*. وإذا ما أردنا الكلام على طريقة أنطونان أرتو، «بوكاشيو ومعه صديقاه الفحلان وسبع النساء الورعات الشبقات» انتظروا، دون أي استعجال، أن يتفضل الطاعون وينسحب.

يستمرئ البعض انتظار ما لن يحصل، أو ما لا يمكن أن يحصل. أفصح ألان - فورنييه في اعترافاته، في ١٩ تشرين الأول/أكتوبر ١٩١٠، لشقيقته إيزابيل وصهره جاك ريفيير، عن حبه المعذَّب:

«إذن: عادت تلك المرأة. انتظرتني جالسة على مقعد من مقاعد الجادّة، طيلة أمسية، أمسيتين، ثلاث أماس، عشر أماس. كانت تقول: «لا يطول الزّمن عندما نكون متأكّدين أنَّ من ننتظره لَن يأتي» وذات مساء أغفت[١٩]».

كان ألان - فورنييه خبيراً، فهو الَّذي أمضي الأيام والأسابيع والشهور والسنوات منتظراً إيفون دي كيفركور الَّتي ألهمته رواية *مولن الكبير*.

كتب جيل ديلوز[٢٠]: «في الواقع، تتجلّى المازوشيّة في الانتظار. المازوشي هو الَّذي يعيش الانتظار في حالته الصرفة».

في قصّة كاترين مانسفيلد القصيرة *فتاة يافعة*، تبدي ابنة السيدة راديك مظهراً نزوياً كطفلة مدللة ولكنها تنتهي بقولها بشيء من التلعثم:

««أنا - أنا ليس الأمر مهماً. أنا، أنا أحب الانتظار». وفجأة توردت وجنتاها، واغتمّت عيناها - وقد خُيّل لي خلال لحظة ما أنّها على وشك البكاء. تلعثمت بصوت دافئ ومرتعش «اتـ.. اتركني أنتظر هنا، من فضلك. أحب هذا الأمر. أعشق الانتظار. هذا صحيح - هذا صحيح، أؤكد لك ذلك! أمضي وقتي في الانتظار. في جميع أنواع الأمكنة...[٢١] »»».

أسرّت بتصريحها هذا على درجات مدخل الكازينو الَّذي دخلت إليه والدتها لتلعب.

عندما يتحول الانتظار إلى مثل تلك العادة، يتّخذ له رائحة، ولوناً،

---

١٩ - جاك ريفيير، ألان - فورنييه، مراسلات، غاليمار ١٩٩١، ج. ٢، ص. ٤١٥.
٢٠ - تقديم زاشر - مازوش، منشورات مينوي، ١٩٦٧، ص. ٦٣.
٢١ - «الفتاة اليافعة» قصّة قصيرة من مجموعة «حفل الحديقة»، غاليمار، ٢٠٠٢.

ويختلط مع ضوء السماء والمصابيح الغازيّة في مقهى، ومع عتمة غرفة نوم ومع وقع الخُطى على الرصيف... تجعلنا أشبه بكلابِ بافلوف تغمرها هذه الرائحة وهذا اللّون وهذا الوقع في قلقٍ دائمِ التجدّد، وقديمٍ قِدَم مأساتنا.

وعلى هذا، يحصل أن يَكُنَّ البعضُ، نساءً ورجالاً، احتراماً قدسيّاً للحب المستحيل وللأهواء المكتومة. يقدّم لهم انتظار المعشوق ملذّات أكبر من اكتمال الوصال. في سنيّ الثلاثينيات درجت على الألسنة لازمة كانت تتكرّر ببلاهة إلاّ أنّها لم تكن تخلو من الحقيقة:

سأنتظرك

ستنتظريني [٢٢]

بيد أن أغنية جاك بريل «*مادلين الّتي لن تأتي*» تفوقها حقيقة إذ ينتظر فيها مادلين إلى ما لا نهاية.

رواية آنّي إرنو، ***هوى بسيط***[٢٣]، تصف بدقة سريريّة هذا النوع من الارتباط الّذي يقوم بمعظمه على انتظار قلِق: انتظار مكالمة هاتفيّة، زيارة لا أحد يعرف متى ستحصل، أو إن كانت ستحصل. «ابتداء من شهر أيلول/ سبتمبر العام الماضي، لم أفعل أي شيء سوى انتظار رَجُل...» وتلخّص آنّي إرنو استلابها: «كنت أفضّل ألاّ يكون لديّ أيّ شيء أفعله سوى الانتظار».

ليس من النادر أن نرى ولادة ولع بين شخصين متباعدين في كل شيء. كلّ منهما مكّبل بحياة لا يمكنه إبطالها، يباعد بينهما آلاف

---

٢٢ – من إحدى أغاني بورفيل، مغنٍّ وممثل فكاهي فرنسي ١٩١٧ – ١٩٧٠ (المترجم).

٢٣ – غاليمار، ١٩٩١.

الكيلومترات، ومع ذلك يتمسكان بالإيمان بجمال وحقيقة الشعور الَّذي يعذّبهما. ويحدث، في غمرة انتظارهما، أن ينساقا في بعض المغامرات، في غرام لا طائل تحته أو في حب بالوكالة. يُخادعُ المرء انتظارَه كما يخادع جوعه.

ها إنهم غارقون، مثنى أو ثُلاث، في ذنوبهم المتعددة، دون أن يدروا كيف يتصرفون. ومردّ ذلك إلى كون مثل هؤلاء العشاق لا يفكّرون بأن المستقبل ملكهم. بل ينتظرون بكل تواضع لحظة لقاء بعيد، غيبي ومقتضب دائماً، مختلس من ابتذال الحياة اليوميّة. حينها يصبح الحبّ شبيهاً بِدِيْنٍ له هياكله الخفيّة الغائرة في أعماق القلب. ويمكن أن يستمر هكذا حتّى الموت، الَّذي لا يعدو كونه عائقاً إضافياً. في ذلك اليوم أيضاً، سنكون منفصلين. وإنّما هل سيكون هناك أحد ليقول للآخر بكل لطف إنّني لم أعد موجوداً؟ في *قصّة عاديّة*[٢٤] لتشيخوف، عندما مرّت كاتيا على نيكولاي ستيبانوفيتش كاد يسألها وهي على وشك المغادرة: «إذن، ألن تحضري جنازتي؟».

كان لي في السّابق زميل قديم، متكتّم، رصين، متزوّج وربّ عائلة. مات بشكل مفاجئ. وما إن تمّ دفنه حتّى اتصلت سيدة بالمكتب:

«اعذروني عن المضايقة، أليس السيد ج. موجوداً؟ اليوم الأربعاء. وهو يأتي كل يوم أربعاء للغداء عندي...».

كانت هذه المرأة قد أمضت حياتها في السّر، تنتظر يوم الأربعاء. كانت على ما يبدو تخادع الزمن بكتابة القصائد. ***مخادعة الزمن!*** يا لها من عبارة! وقتل الوقت!... في الوقت الحاضر، لم يعد الانتظار

---

٢٤ – الأعمال، لا بلياد، غاليمار، ج. ٢، ص. ٦٧٥.

يجدي، ولكن من سيتمكن من قول ذلك لها؟ لم يكن بإمكانها حتّى قراءة إعلان الوفاة في الصّحف: خليلة السيد ج. كانت عمياء.

هل يمكن القول إن المتمسّكين بمثل هذا العشق هم حقاً تعساء؟ لست متأكداً من ذلك. كتبت مدام دي ديفان[٢٥]: «لا أعرف سعادة تعادل كون الإنسان محبوباً ممّن يحب. ورغم أنّ الغياب الأبدي عذاب رهيب، يمكن للمرء تحمّله بصبر عندما يمكنه الاعتماد على كونه ذا أهميّة بالنسبة لمن يحب».

فريديريك مورو لا يجد غضاضة في انتظار مدام أرنو طيلة حياته. وهي كذلك. بعد أن انزوت في مقاطعة بريتاني، راحت تمضي وقتها في تأمل البحر: «سوف أجلس هنا، على مقعدٍ أسميته: مقعد فريديريك[٢٦]».

وكذلك، بطل إحدى أجمل قصص هنري جيمس القصيرة، المستسلم لانكساراته وإفلاسه ومأساته، غير ساع مطلقاً للنضال، ذهب يجلس على طرف مكسر الموج، في مواجهة البحر، على «مقعد الأسى[٢٧]». إنّه، والحقّ يقال، لم يعد ينتظر أيّ شيء.

تبدو مدام أرنو راضية عن حب لم يكن سوى انتظار وإحباط: «لا يهمّ، سيكون كلّ منّا قد أحبّ الآخر».

رفعت قبّعتها، وتلقّى فريديريك «كصدمة مباشرة في صدره» منظر شعرها الأبيض. وعندما ظنّ أنها «أتت لتستسلم له»، شعر «بشي لا

---

٢٥ – Mme du Deffand ١٦٩٧ – ١٧٨٠: مركيزة فرنسية، كاتبة وناقدة اختصت بكتابة الرسائل وكانت من روّاد الصالونات الأدبية. (المترجم).

٢٦ – الأعمال، لا بلياد، غاليمار، ج. ٢، ص. ٤٥٠ وما يليها. (غوستاف فلوبير، التربية العاطفية – المترجم).

٢٧ – آخر آل فاليري، ترجمة لويز سيرفيسن، ألبان ميشيل، ١٩٦٠، ص. ٤٠١.

يمكن التعبير عنه، نفور أشبه ما يكون بالخوف من جرم السِّفاح». استدار على كعبيه، «كيلا يسيء إلى فكرته المثاليّة». لقد حوّل الانتظار المرأة المشتهاة إلى معبود منزّهٍ عن المساس به.

عندما دقت الساعة الحادية عشرة، قررت مدام أرنو الذهاب إلى البار. وهذا أيضاً تنويع لفكرة الانتظار. «لم يجد أيّ منهما شيئاً يقوله للآخر» طوال خمس عشرة دقيقة فارغة بكل معنى الكلمة.

موضوع يصلح رسالة ماجستير: «قارن انتظار مدام أرنو بانتظار مدام بوفاري». لوحدهما، تقدّمان صورة شاملة عن هذه المسألة. إنهما، في مجال الانتظار، أشبه بـ بوفار وبيكوشيه[٢٨].

وبما أن الزمن يشكّل بالتحديد جوهر أيّة رواية كانت، يغدو اكتشاف وتحديد الروايات الَّتي يلعب فيها الانتظار، وهو فرع من فروع الزمن، دوراً كبيراً عملاً لا نهاية له. هل هناك ما هو أكثر استثارة للخيال من غاتسبي، وحيداً في الليل، أمام منزله في ويست إيغ، وهو يراقب من الطرف الآخر للخليج ضوءاً أخضر، إذ أنّ هناك تسكن ديزي بوشانان؟ بـ «عاطفيته الجيّاشة الهائلة» كما يقول الراوي، يستشرف غاتسبي، في المستقبل، الأسفَ على ما لم يحصل في الماضي. «كان غاتسبي يؤمن بالضوء الأخضر، بنشوة ذلك المستقبل المشرق الَّذي، سنة بعد سنة، يتقهقر أمامنا.. هكذا نتقدم، كمَراكب تصارع التَّيار، مدفوعين على الدوام نحو الماضي[٢٩]».

يستذكر أبولينير عودة أوليس:

---

٢٨ – بوفار وبيكوشيه، آخر روايات فلوبير تركت غير مكتملة وطُبِعت بعد وفاته. تتكلّم الرواية عن رجلين حاولا الإلمام بكلّ فروع العلم والمعرفة. (المترجم).

٢٩ – غاتسبي الرائع، ترجمة فيكتور ليونا، منشورات لو ساجيتّير، ١٩٤٦.

قرب البساط ذي السدى العمودي

كانت زوجته تنتظر أن يعود[٣٠]*.*

هل يمكن لأي كان أن يكون متأكداً من أن حضوره مأمول إلى هذه الدرجة؟ ليس هذا سوى حلم شخص محروم من الحب.

مع ذلك، يمكننا قراءة ***الأوديسة*** المغرقة في القدم والجديرة بالاحترام والمؤثرة دائماً على أنها قصيدة للانتظار. انتظرت بينيلوب زوجها أوليس ثم ابنها تيليماك بينما كانت «أيامها ولياليها تحترق بالدموع». أمّا الخُطّاب فانتظروا أن تتخذ بينيلوب قرارها. وإلبينور[٣١] أن يُؤمَّنَ له قبر لائق. أما أوليس، أسير كاليبسو وسيرسيه ونوزيكا أيضاً، أَفَلا يضع رحلته كلّها تحت شعار الانتظار؟ حوالي النهاية، في النشيد ٢٣، الفجر «ذو الأصابع الورديّة» ينتظر. ينتظر أن يأتي ليحلّ محلّ الليل، أن ينتهي أوليس وبينيلوب من البكاء، وأن يستعيدا «سريرهما وحقوقهما الماضية». الانتظار والحركة يمثّلان التناقض في ***الأوديسة***.

فيلوكتيت، الَّذي سبق أن طال انتظاره والحق يقال في الإلياذة، هو الوحيد الَّذي لم يعد ينتظر في الأوديسة. كان قد تُرك على جزيرة ليمنوس بمنتهى القذارة لأن أفعى سامة لدغته وصار جرحه ينزّ وينشر رائحة لا تحتمل. عادوا يبحثون عنه لأنهم كانوا بحاجة إلى قوسه السحري لإنهاء المعركة مع طروادة. وبهذا سيكون أول العائدين إلى موطنه.

في كلّ هذه الكتب... يبدو لي أن أول الأفعال الَّتي لا يمكن فصلها

---

٣٠ – الأعمال الشعرية، لا بلياد، غاليمار، ص. ٤٧.

٣١ – أحد رفقاء أوليس. سقط من على السور ومات. عندما زار أوليس الجحيم التقى به ووعده بأن يؤمّن له قبراً لائقاً. (المترجم).

عن الانتظار هو القراءة. تمضي العينان على امتداد السطر، وينتظر الفكر أن تتقدما، وهو متشوق لمعرفة ما سيحصل بعد ذلك. إلاّ أنّ عليه التزام الصبر.

غالباً ما يحصل لي أن أرى حلماً لا أتمكن من فهم آليته. أحلم بأنني أقرأ. أفكك رموز صفحة، أو حتّى سطر، كلمة بعد كلمة. وبما أنّني أنا مؤلّف الحلم إن جاز لي التعبير، كيف يحصل أن لا أعلم ما يوجد في جزء السطر، أو جزء الصفحة، الَّذي لم أقرأه بعد؟

فقط المستبدّون الطغاة لا يحبون الانتظار. فلويس الرابع عشر هو الَّذي قال في معرض كلامه عن عربته: «كدت أنتظر». وهذا عائد لكون الانتظار يمكن فهمه على أساس السلطة. ففي المواعيد، هناك من يَنتظِر، ومن يتسبّب بالانتظار، سعيداً بكونه مُنتَظَراً.

بالنسبة لصيد السمك، الانتظار رياضة.

بالنسبة للصّيّاد المتربّص، الانتظار هو التّماهي مع الموت. يترقب اللحظة الَّتي ستصبح فيها طريدته ضمن خط التصويب.

هناك من يكون الانتظار، في نظرهم، انتظارَ السّاعة الملائمة لهم. هذه حال بغلة البابا[٣٢]. وحتّى نبقى في المجال الكهنوتي، هناك الخوري ميلييه الَّذي عاش في زمن لويس الرابع عشر ولويس الخامس عشر، والَّذي كان طيلة حياته المتواضعة يحضّر قنبلته المؤقّتة، الوصيّة الَّتي يعلن فيها إلحاده ويتمنى «أن يُشنق كلّ عظماء الأرض وكل النبلاء وأن يُخنقوا بأمعاء الكهنة». ولكنّه، طيلة حياته الَّتي استمرّت أربعةً وستّين عاماً، لم ينبس بأيّة كلمة غير لائقة.

---

٣٢ – إحدى قصص ألفونس دوديه القصيرة ضمن مجموعة رسائل من طاحونتي. انتظرت البغلة سبع سنوات لتنتقم من الشاب الذي كان يسيء معاملتها. (المترجم).

مينك سنوبس، أحد أبطال فولكنر الأكثر بدائيّة، انتظر مدة ثمانية وثلاثين عاماً في سجن بارشمان للأشغال الشاقة، دون إبداء أيّة علامة على فراغ صبره لأنه يعلم أنه في نهاية هذه الأعوام الثمانية وثلاثين، عليه القيام بعمل ما، سوف يقوم به، سينفّذ انتقامه. الانتظار يشغل كلّ وقته.

ولكن، لا بد من النزول من الفردوس الأدبي، لنعود إلى الواقع اليومي، حيث الحقيقة ليست حقيقيّة أكثر مما في الكتب، ولكنها فقط أصعب تحمّلاً.

في الوضع الإنساني: منذ يوم الاثنين، انتظار عطلة نهاية الأسبوع، ويوم الأحد، انتظار الاثنين بفارغ الصبر. انتظار العطلة الكبرى ونهاية العطلة. انتظار التقاعد مع الرّهبة الَّتي يوحي بها. انتظار، بشكل حالم، موت شريك أو شريكة الحياة بعد أن طال الانتظار في قربه/قربها. عدم انتظار الموت الَّذي هو، مع ذلك، الشّيء الوحيد الَّذي يجدر بالمرء انتظاره، أو حتّى تمنّيه.

وما الَّذي يمكننا قوله عن الفراق الَّذي رأينا جماله الأدبي؟ سرت نتيجة إحصاء بعد الحرب: ثمانون بالمئة من حالات الطلاق حصلت بين السجناء العائدين إلى الوطن.

وتستخدم الديانات الانتظار إلى حد بعيد. ولها في ذلك مبرّراتها. بحسب الإيمان اليهودي، يوم الدّينونة سيكون في وادي يوشافاط المدعو أيضاً وادي الصحراء وكذلك وادي القرار. ولذا فإن الناس المستعجلين كانوا يسعون ليدفنوا فيه ليكونوا من أول المبعوثين من بين الأموات. خلال إقامة لي في أورشليم ذهبت للتنزه في تلك المقبرة المترامية الأطراف. هاجمني بعض الصبية الفلسطينيين بالحجارة.

الانتفاضة، وبمعنى آخر الرجم القديم. ولولا القليل، لكنت أنا أيضاً في المقصورات الأولى جاهزاً لليوم الَّذي لا أنتظره.

ولأهميّة الانتظار الكبرى كأداة من أدوات الدِّين، ربّما أصبح هو بالذات دِيْناً، إذ أننا خصصنا له معابد: قاعات الانتظار. أماكن طقسيّة غريبة مكرّسة لا للإله المجهول وإنّما للعدم. وهناك ما هو من الدرجة الأولى وهناك ما هو من الدرجة الثانية. في المطارات، يوجد صنف مميز يتحاشى استخدام الكلمة فيقال: قاعة الشرف. فهل تختلف نوعيّة الانتظار بين فئة وأخرى؟ في محطات القطار، قذارة قاعات الانتظار من الدرجة الثانية، الَّتي تغطيها النفايات، تتمتع بقدرة إيحائيّة لا تُنكر.

حول فكرة أنّ الرجال مستعدون دائماً لعشق امرأة «تمتلك مزايا الجمال»، كتب باسكال عبارة غريبة في ***«مقال حول أهواء العشق»***: «هناك مكان للانتظار في قلوبهم[٣٣]».

الدوائر الرسميّة وطبيب الأسنان والطبيب والمحلل والمعالج الفيزيائي توصّلوا إلى خلق صورة جديدة لغرفة الانتظار. فقد جعلوا منها المكان الَّذي، بين الضجر والقلق وفراغ الصبر، يمكن للمرء فيه قراءة مجلات قد يحمّر خجلاً من فتحها في مكان آخر. وإذا ما حصل، بطريق السهو والخطأ، أن ذكر شيئاً قرأه فيها، يسارع إلى الاستدراك بقوله: «قرأت ذلك عند طبيب أسناني».

(هل يمكن الاعتماد على هذه الصّحف المرميّة هنا وهناك لدى أرباب مهننا الحرّة، من أجل استخلاص النتائج حول مستواهم الثقافي القميء وآرائهم السياسيّة البالية؟)

---

٣٣ – الأعمال الكاملة، لا بلياد، غاليمار، ٢٠٠٠، ج. ٢، ص. ٢٠٢.

ما يجري في غرف الانتظار جدير بالدراسة من قبل عالم اجتماع. وهذا ما فعلته إلى حدّ ما، منذ زمن بعيد، على الرّغم من افتقاري إلى الإمكانيّات الَّتي تؤهلني لذلك. كنت حينها كاتباً مأجوراً لدى طبيب تجميل مشهور يرغب بكتابة مذكّراته. وكان وجدانياً إلى درجة كبيرة حتّى إنّه جعلني أحْضُر بعض عمليّاته: استئصال الجيوب تحت العينين، تصحيح أنوف، إعادة تحجيم للثديين. وخطرت له فكرة جعلي أُمضي بعض فترات الصباح في غرفة الانتظار لديه، من أجل سماع ما يقوله المرضى وملاحظة سلوكهم.

لم أجد مثل هذا الجو إلا عند الأطباء البيطريين، عندما يتكلم كل من المنتظرين مع جاره، وهو يداعب حيوانه الَّذي يدرك المكان الَّذي هو فيه ويرتعد خوفاً، فيسأله عن اسم الكلب أو الهرّ وعمره، وعن المرض الَّذي يعاني منه. عند طبيب التجميل كان الحوار يبدأ بشكل سريع. القدامى، الَّذين أتوا للتأكد من اندمال جرحهم أو من أجل سحب الخيوط، يتكفّلون بالجدد ويطمئنونهم استناداً إلى خبرتهم. ودون أن أخشى الوقوع في التعميم، يمكنني القول إنه يمكن تبيّن ميل جماعي إلى حب الظهور والاستعراض. فَمَن أصبحت فخورة بصدرها الجديد لم تعد، على الأغلب، تقاوم متعة عرضه.

ما زالت ذاكرتي تحتفظ بإحدى الصور. كانت إحدى النساء دائمة التبرّم مبدية عدم رضاها وتطلب تغيير شكل أنفها المرة تلو المرة. أحضرت رسوماً توضيحيّة ملوّنة مرفقة بالتوضيحات: «أريد منخرين سميكين نوعاً ما يعطيان انطباعاً بالشهوانيّة ولكن ليس كثيراً كي لا أبدو سوقيّة». منذ وصولها، تلصق وجهها بالنافذة وتمرّ من تحت السّتارة لتستفيد من النّور الكامل. تُخرج من حقيبتها قلم رصاص ومرآة. تُدخل قلم الرّصاص في منخريها مجرّبة كلّ الأشكال والأوضاع. لم

تكن تلك المرأة تكلّمنا، إذ كانت حبيسة صورتها الجماليّة المثلى، صورة لم تبلغها على الإطلاق.

في مجال الانتظار، الظرف «أخيراً» يشير إلى الارتياح، كما يفسّر لنا معجم روبير. أخيراً لوحدنا! وكما يغنّي بول – جان توليه:

كانت مرضعتي تقول
إن أخيراً هو زوج أخيرةً (٣٤)

ليس ضرورياً إطالة التمعن في موضوع الانتظار من أجل التفكير في انتظار أولئك الَّذين ما عادوا ينتظرون شيئاً. أتذكّر إحدى آخر الرسائل الَّتي أرسلها لي باسكال بيا. كانت تتضمن هذه الكلمات الَّتي ينقبض القلب لها: «انتهت المسرحيّة، ولكنّ إسدالَ الستارة، حقاً، أبطأ بقليل مما ينبغي».

المصيبة هي حين لا يعود هناك انتظار ممكن. كتب جان بولهان، في رسالة وجّهها بتاريخ أيلول/ سبتمبر ١٩٢٣ إلى فرنسيس بونج(٣٥)، قائلاً: «العبارة التشخيصيّة الرائعة الَّتي استخدمها أحد المرسلين، وهو على ما أعتقد الأب بريدين، الَّذي كان يفترض أن الخطأة الهالكين يَسألون دون توقف: «ما الساعة الآن؟» وان صوتاً رهيباً لا يتوقف عن إجابتهم: «إنّها الأبديّة!»».



٣٤ – القوافي المتعارضة، منشورات ديفان، ١٩٢١، ص. ٣٦.
٣٥ – جان بولهان، فرنسيس بونج، مراسلات، ج. ١، غاليمار، ١٩٨٦، ص. ١٩.

الرّحيل

عرّف إعلان حقوق الإنسان مجالاً معيّنا للحريّة. وقد تضمّن سبعة عشر بنداً. وها أنا ذا، دون أيّة رغبة مني في المزاح، أؤكد على عبارة بودلير الَّذي اخترع بنداً ثامن عشر ثم بنداً تاسع عشر وهما: الحق في مناقضة الذات والحق في الرّحيل.

لُغَةً، مناقضة الذات والرّحيل مصدران يعبّر كلّ منهما عن عمل يرتدّ أثره على الفاعل وعلى هذا فإنّهما يستدعيان منّا بعض التفكير والتّأمّل. ويقدّمان لنا عنصرين رئيسين من عناصر الحريّة. الحق في مناقضة الذات والحق في الرّحيل: إنّني على يقين تامّ أنه لا يمكن أبداً إيجاد تعبير أفضل عن التمّرد الخفيّ، عن ذلك الميل الَّذي لا يُقاوَم لدى الإنسان، ألا وهو احترام الذات.

لا بدّ لنا هنا من الاستشهاد ببودلير بشكل أدقّ. فقد بدأ بالحق في مناقضة الذات. وكتب على ألبوم فيلوكسين بوابيه[1]: «منٍ بين الحقوق الَّتي جرى الكلام عنها في الآونة الأخيرة، هناك حقٌّ أُغفِل ذكرُه، بينما كان البرهان عليه شغل الناس الشاغل، ألا وهو الحق في مناقضة الذات».

---

١ – ١٨٢٩ – ١٨٦٧ كاتب فرنسي قضى حياته في القراءة والبحث ومات شبه منسي. يقال إنه عندما بلغ التاسعة عشرة كان قد قرأ ٣٠,٠٠٠ كتاب. (المترجم).

لا شكّ في أنّه قد وضع هذه الملاحظة على ألبوم فيلوكسين بوابيه لأن هذا الشاعر ذا الاسم الغريب [المستعار من شاعر مدّاح كان يعيش في سيتير [كيثيرة] في القرن الخامس ق. م.] كان ثرثاراً كبيراً. والحق إن بودلير كان يقصد فيلوكسين عندما تكلم في قصيدته النثريّة ***الوحدة*** عن: «أشخاص قد يقبلون بطيبة خاطر عقوبة الإعدام شرط أن يسمح لهم بإلقاء خطبة عصماء من أعلى منصة الإعدام دون أن يخشوا من أن تقطع كلامهم في الوقت غير الملائم طبول سانتير[٢]».

(ألبوم فيلوكسين بوابيه هذا بيع في مؤسسة نوفو دروو للمزاد في باريس، في ٢٢ آذار ١٩٨٥. وقد حصل على سعر ٥٠٠,٠٠٠ فرنك).

في العام ١٨٥٢، عرض فيلوكسين على مسرح الأوديون، مسرحيّة كوميديّة ناقدة بعنوان كرّاس أريستوفان، وقد مثّلت فيها ماري دوبران. على الأرجح كانت هذه الممثلة عشيقته قبل أن تصبح عشيقة بودلير ومن ثم عشيقة بانفيل. ولكنّي أتوه في الاستطرادات....

ومن ثمّ أضاف بودلير حق الرّحيل إلى حق مناقضة الذات في مقدمته لـ***قصص غريبة*** لإدغار بو: «من بين البنود العديدة لحقوق الإنسان الّتي طالما تغنّت بها حكمة القرن التّاسع عشر بكل حفاوة هناك بندان هامان جداً قد أُغفل ذكرهما، وهما الحق في مناقضة الذات والحق في الرّحيل[٣]».

قد يبدو الرّحيل صورة مألوفة تماماً. الإنسان الصموت، الخجول،

---

٢ – سأم باريس، الأعمال الكاملة، لا بلياد، غاليمار، ١٩٧٥، ج. ١، ص. ٣١٣.

* – إشارة إلى الطبول التي قُرعت لحظة إعدام لويس السادس عشر لمنع الجمهور من سماع صوته وهو يصرخ «أنا بريء». (المترجم).

٣ – إدغار أ. بو، أعمال نثرية، لا بلياد، غاليمار، ١٩٣٢، ص. ١٠٥٠.

المنطوي، ذاك الَّذي لا يحتجّ مطلقاً، ولا يتذمر أبداً، ذات يوم يفتح الباب ويرحل. مثل هذه الفكرة قد يطمئننا ويريحنا. ولكن لا بد من قراءة صفحة بودلير حتّى نهايتها لنفهم أن المقصود ليس ما سبق ذكره. أتته هذه الفكرة بمناسبة موت إدغار بو وموت جيرار دي نِرفال، وهذا ما يضفي على «الرّحيل» مغزى قوياً جداً. ليس المقصود أن ينزل المرء يوماً ليشتري الثقاب ثم يمضي دون رجعة، وإنّما هو الانتحار.

في الواقع، إذا كان إدغار بو لم ينتحر، فإن موته بالنسبة لبودلير «تقريباً انتحار – انتحار تم تحضيره منذ زمن طويل». أما نِرفال، فقد «رحل بصمت، دون أن يزعج أحداً»، بصمت كبير جداً حتّى إن تكتّمه بخصوصه كان أشبه بالاحتقار، – أطلق روحه من إسارها في شارع اختاره من بين أكثر الشوارع ظلمة...».

ويضيف بودلير توضيحاً: «ينظر المجتمع إلى من يرحل على أنه إنسان وقح؛ ولا يجد (المجتمع) غضاضة في الاقتصاص من بعض الجثامين، على غرار ذلك الجندي البائس المصاب بمرض اشتهاء الموتى الَّذي تثيره رؤية جثة إلى درجة الهيجان. – ومع ذلك، – يمكننا القول إنه، تحت ضغط بعض الظروف، وبعد تدقيق جدّي لبعض التّناقضات مع معتقدات راسخة ببعض العقائد وأشكال التقمُّص، – يمكننا القول، دون مبالغة ودون لعب بالكلمات، إن الانتحار يمكن أن يكون أحياناً العمل الأكثر تعقلاً في الحياة».

على مدى القرن التاسع عشر كلّه، من هو الإنسان الَّذي كان أكثر عذوبة من جيرار دي نِرفال؟ يصفه أحد معاصريه، أوجين ميركور، كما يلي: «... وجه صريح طلق المحيّا، ومن الأمور النادرة في هذا العالم، وجه تنعكس عليه سيماء الطيبة والذكاء والرهافة والبراءة في آن معاً».

بم أفاده كل ذلك؟ بأن يمضي ليشنق نفسه بحزام صدريّة مطبخ تحت جنح ليل جليديّ وبأن ينتهي في المشرحة، «ملقىً على غطاء من التوتياء»، كما شاهده مكسيم دي كامب[٤].

ولم يطالب بودلير بإضافة حق الرّحيل إلاّ بعد أن استثارته التعليقات والسخريات الّتي جاءت إثر هاتين الميتتين.

في القرن التالي، سوف يستخدم بافيزي نفس العبارة:

رحيلي في الطرقات الموحشة،

والخوف يضنيني دون هوادة

من رؤية، تحت ناظري، تتلاشى

الأعمال الّتي طالما تمنيتها

وأن أشعر، في قرارة نفسي، باضمحلال

الرّجاء والحماسة.. كل شيء... كل شيء[٥].

كان بافيزي ما يزال طالباً في الثانويّة عندما كتب هذه الأبيات. ولم تتوقف فكرة الرّحيل عن مراودته حتّى تلك الليلة من عام ١٩٥٠ حيث، على ساحة محطة القطار في تورينو، جاء ليستأجر غرفة في فندق روما الّذي تعلوه لافتة كبيرة بلون أحمر دموي.

من أعماق هوسه، يعترف بافيزي بصعوبة القيام بذلك الفِعل، وبدهشته من أن الكائنات الأكثر بساطة ينجحون فيه بكلّ عفويّة: «ومع ذلك، هناك نساء صغيرات مسكينات قمن به[٦]».

---

٤ – ذكريات أدبية، هاشيت، ١٩٦٢، ص. ٢٣٠.

٥ – أوردها دافيد لاجولو، سيزار بافيزي، «الرّذيلة العبثيّة»، غاليمار، ١٩٦٣، ص. ٥٣.

٦ – المرجع السابق، ص. ٣٢٧.

هو بالذات، في ليلة ٢٦ آب ١٩٥٠، حاول دون جدوى الاتصال بصديقات له كان من الممكن أن يبقينه على قيد الحياة. مات لأن أيّاً منهنّ لم ترغب في إضاعة أمسية معه.

وقد كُشِف مؤخراً أن الممثلة الأمريكيّة كونستانس داولينغ، الَّتي كانت آخر حب تعس لبافيزي، انتهى بها الأمر هي أيضاً بالانتحار في العام ١٩٦٩، في لوس أنجلس، بعمر تسعة وأربعين ربيعاً.

إذا اعتبرنا «الرّحيل» حقّاً، فينبغي أن نجد له أساساً. كامو الشاب، بجملته المدويّة، جعل منه المشكلة الفلسفيّة الوحيدة الجدّيّة. وكان نوفاليس[٧] قد قال: «الفعل الفلسفي الحقيقي هو قتل الذات [*Selbstötung*]؛ هنا يكمن الانتحار، هنا البداية الحقيقيّة لكل فلسفة[٨]».

مع ذلك، يبقى الانتحار الفلسفي من الأمور النادرة. عند الرواقيين، استحالت نظريته إلى جدال غامض حول أوجه الخير والشّرّ وما يتوسّط بين هذا وذاك. أشك في أن يرغب المرء بقتل نفسه لمجرّد أنّه تبنّى أفكار الأكاديميّة (أفلاطون) أقل مما أصغى للفلسفة الرواقيّة. وقد ذكّر جان ستاروبينسكي: «أن الأفعال الانتحاريّة، في الواقع، نادراً ما تُعزى إلى سبب وحيد وبسيط. إنما هي محددة بأسباب متضافرة». في أغلب الأحيان، تنطلق فكرة الانتحار إثر نزوة لحظيّة. في اليوم الَّذي انتحر فيه صديقي رومان غاري، اتصل إلى جنيف، حيث كان ينوي الذهاب، وطلب أن يكون هناك أحد من أجل استقباله في المطار، وسأل إحدى

---

٧ - اسم مستعار لفريدريك فون هاردنبرغ ١٧٧٢ - ١٨٠١: شاعر وروائي وفيلسوف وحقوقي وجيولوجي ومهندس مناجم ألماني. (المترجم).

٨ - الأعمال الكاملة، غاليمار، ١٩٧٥، ج. ٢، ص. ٤٠.

الممرضات عن الأدوية الَّتي ينبغي عليه إحضارها، وتغدّى مع ناشره كلود غاليمار ليتباحث معه في شؤون تتعلق بالضريبة. وقتل نفسه في نهاية عصر ذلك اليوم الاعتيادي.

الانتحارُ هوّةٌ نحاذيها وتتسبب لنا بالدوار إلى حدٍّ ما، بحسب الأيام وتبعاً لمزاجنا. كان السرياليون يقولون عندما أطلقوا استبيانهم[٩]: «يبدو أن المرء يقتل نفسه كما لو أنه في حلم».

بالنسبة للبعض، الَّذين ابتُلوا بـ «النّزعة العبثيّة» الَّتي يتكلم عنها بافيزي، أصبح اللعب مع فكرة «الرّحيل» طريقة حياة. ويذكر بافيزي[١٠]: «فكرة الانتحار كانت اعتراضاً من أجل الحياة. يا لها من ميتة حين لا يعود المرء راغباً في الموت!»

ورينيه كريفِل: «أَلَيْس وسواسُ الانتحار أفضلَ علاج ضد الانتحار؟»

ومع ذلك انتهى به الأمر إلى قتل نفسه.

كان مالارميه قد صرّح: «لم يمض يوم واحد دون أن أُصَعِّد في شارع روما ودون أن تغريني فكرة إلقاء نفسي من فوق جسر سكّة الحديد وأن أنتهي من حياتي».

يمتزج هنا حقّ مناقضة الذات بحقّ الرّحيل عندما يتعلق الأمر بتقديم المبرِّرات للموت أو لوقف تنفيذه. يمكن للمرء أن يقرّر أن الحياة لا تستحق عناء عيشها. بيد أنّ هناك واجبات تجاه الآخرين تبقينا في وادي الدموع هذا. وهذا ما يسمّى «تحمّل المسؤوليات».

ويمكن للمرء أن ينتحر أيضاً لا لأنه يجد الحياة مريعة ولكن لأنه يحبها

---

٩ – في شهر ديسمبر / كانون الأول من العام ١٩٢٤، أجرى السرياليون استبياناً حول الانتحار وظهرت بعض نتائجه في يناير / كانون الثاني من ١٩٢٥ (المترجم).

١٠ – مهنة الحياة، غاليمار، ١٩٥٨، ص. ٣١٤.

كثيراً لدرجة أن فكرة الحرمان منها تغدو أمراً لا يُطاق. انتحار غبي. وحتّى دون أن يصل بنا الأمر إلى هذا، عديدون هم من يلعنون الحياة لأن احتمال الموت يفسدها. يقول هوغو فون هوفمَنستال (Hugo de Hofmannsthal) عن إحدى شخصياته: «كان يكره موته قبل الأوان إلى درجة كبيرة حتّى إنه كان يكره حياته الَّتي قادته إلى هذه النقطة.[11]».

وميشيل ليريس، في *أورورا*: «لشدة خوفي من الموت، كنت أبغض الحياة.[12]».

وحول الفكرة نفسها، في مقال حول بول بورجيه، أورد جول لافورغ حواراً كان قد جرى بينهما:

- صباح الخير سيد بورجيه، دائماً حزين. فما الَّذي أصابك؟
- أعاني من الحياة.
- وما الَّذي تجده بهذه التعاسة في الحياة؟
- الموت.
- إذن، عليك محاولة الخروج من هذا المأزق.

هكذا أدان بول بورجيه، في معرض بحثه عن الحلّ، النّزعةَ الفرديّة الَّتي كان قد امتدحها كثيراً جداً في فترة البيليّة[13]. ولكنّها بكلّ تأكيد تجلب الكثير من المنغصّات. والتجأ إلى أُطُرٍ اجتماعيّة ضيّقة جداً: مسقط الرأس، الجيش، الدين، الحكم الملكي. عندما يتعلق الأمر بالحياة يعطي المرء لذاته كلّ الأسباب الَّتي يمكنه إعطاؤها.

---

١١ – أندرياس وأقاصيص أخرى، غاليمار، ١٩٧٠، ص. ١٢٧.

١٢ – أورورا، مجموعة الخيال، غاليمار ١٩٧٣، ص. ٨٤.

١٣ – نزعة تُنسب إلى هنري بيل Henri Beyle، الاسم الحقيقي لستندال، تتمثل في وعي الذات، وفي العزم والسعي خلف السعادة. (المترجم).

في *أليعازر* يتذكّر مالرو في نهاية حياته شخصيّة من شخصيات *الطريق الملكي*[١٤] تنكر كل قيمةٍ أخلاقيّة أو فلسفيّة على الحياة وعلى الموت وعلى الانتحار: «ليس هناك الموت، هناك أنا – أنا من سيموت[١٥]».

وللمرء أيضاً أسبابه المبرَّرة وغير المبرَّرة للموت. لاشكّ في أن السّبب أقلّ أهميّة من الفعل حتّى لو كان السبب ممتازاً أو غبياً، إذا ما نجح الفعل، لن تعود سوى جثة هامدة، أي لا شيء.

كان أحد أفراد عائلتي يغادر المائدة بشكلٍ استعراضي عند أيَّة مضايقةٍ، (كانت النزاعات تنشأ في أغلب الأحيان على مائدة العشاء) ويمضي يهيم في الشوارع بحيث يجعلُ الناسَ الجالسين على المائدة يفترضون أن الهدف من هربه السعي إلى قاع النهر. كان هذا الشخص يُسيء استخدام حقّ الرّحيل بشكل مضاعف، إذ يجعل منه وسيلةً للردع ولدبّ الرّعب في نفوسنا. كان يأمل أن يجعلنا الخوفُ من فقدانه نركض بسرعةٍ خلفه. في هذه اللحظات لا بدَّ أنّه كان يُعجب بصورته، بالصورة الَّتي يتخذها عن نفسه، والَّتي كان يسعى إلى أعطائها.

الميل الوراثي للانتحار وكثرة تكراره الَّتي تختلف بحسب الجنس والشريحة العمريّة والمهنة والوضع الاجتماعي والبلد، يدعواننا إلى القناعة بأنّنا نختار الانتحار، في حين أنّه هو الَّذي يختارنا. في مون – غابرييل في اللورانتيد كنت أتحدث مع الناقد البلجيكي رينيه ميشا عن فيليب جوليان الَّذي كان قد انتحر قبل ذلك ببضعة أيام. انتحر شنقاً، كما يفعّل أيّ فلاّح، في حين أنه كان الحَكَم في الممارسات الأنيقة عند

---

١٤ – أليعازر، بحث وسيرة ذاتية نشر في ١٩٧٤ ويُعتبر آخر ما كتب مالرو. الطريق الملكي، رواية كتبها في ١٩٣٠ عن مغامراته في كمبوديا. (المترجم).

١٥ – أليعازر، غاليمار، ١٩٧٤، ص. ١١٩.

المثليين الباريسيين. رينيه ميشا، ذلك الرّجل ذو القامة المتماوجة، والَّذي لم أكن أتوقع منه أيّة مفاجأة، ردّ بغتةً وبقوة: «لقد وُلدت في عائلةٍ من الانتحاريين. والدي وأعمامي انتحروا ولهذا فإنّني شديد الانتباه لعمليّات الانتحار، أعرف مسبقاً الأشخاص الَّذين سيقتلون أنفسهم وأسجل أسماءهم على قائمة وفي اليوم الَّذي يقومون فيه بذلك أشطب اسمهم.

– وفيليب جوليان، هل كان على اللائحة؟

– نعم...».

يخطر ببالي الآن همنغواي. يمكن بسهولة تصنيف انتحاره بين الانتحارات المنتمية إلى القتل الرحيم. فبما أنّه كان يخشى أن يأفُل نجمه بسبب مرضه، قرر إنهاء الأمر. ولكنّنا نتذكّر أنّ والده أيضاً انتحر وأنّه هو بالذات استخدم البندقيّة الَّتي كان قد استخدمها الدكتور همنغواي (والده). وعلى هذا لا يكون قد أراد فقط تجنيب نفسه آلام وإذلال حياةٍ آفلة، بل ربما أنه حاول فعل ما فعله والده قبله. ومن السهل تبيان أن أعماله بالكامل متشربةٌ بما أسماه بيلار في *لمن تقرع الأجراس* «رائحة الموت القادم».

وكذلك مونترلان الَّذي كان مهدداً بالعمى ويخشى بأن يتحوّل إلى مجرّدِ شيءٍ يتداوله الأطباء، اختار أن يُغادر الحياة طالما أن الوقت ما يزال يسمح بذلك. ولكن، هل كان سيتبنى هذا الحل لو لم يكن، منذ البداية، قد متّن علاقته مع الرومان[١٦] ولم يكن قد كوّن فكرةً ساميةً عن الموت الاختياري؟

١٦ – هنري دي مونترلان ١٨٩٥ – ١٩٧٢ كان منذ طفولته مولعاً باللغة والأدب اللاتينيين. وكان الانتحار لدى الرومان يعتبر طريقة نبيلة وموتاً مشرّفاً أكان الدّافع التكفير عن جريمة أم غسلاً لعار أم بطولة وطنية الخ.. ويستحق أن يتخّذ كقدوة. (المترجم).

في لحظة انتحار مونترلان حصل أمرٌ غريبٌ نوعاً ما، الصّحافة، وحتّى الأكثر رصانةً فيما بينها، أي الصّحف الكاثوليكيّة، أبدت إعجابها بأن يلائم الإنسان سلوكه مع كتاباته. لم تكتفِ بامتداح ذاك الَّذي نفذ هذا الفعل بل تغنّت بمديح الانتحار.

ومن ثم، بمجرّد أن نعلم بانتحار شخصٍ نعرفه، تغدو كلُّ الشروح والمقولات مبتذلة وغير لائقة. فنحن نكتفي بسبك العبارات بينما دفع هذا الشخص حياته ثمناً لذلك. وبدلاً من الثرثرة، لربّما كان باستطاعتنا أن نجد فعلاً قد ينقذه، ليس فقط من الموت ولكن من الوحدة والوحشة واليأس. أفهمُ ردَّ فرانسيس جيمس على الاستبيان الَّذي قامت به الثورة السرياليّة حول الانتحار: «السؤال الَّذي تطرحونه سؤالٌ بائس وإذا ما حدث أن انتحر طفلٌ مسكين بسبب هذا السؤال فأنتم ستكونون القتلة».

عند باسكال بيا، أثار ذلك البحث نفسه ذاتَ الموقف الرافض، ولكن من أجل أسبابٍ مختلفة. «فقير، أنا لا أريد أن أحب الفقراء. فأولئك الَّذين تقودهم قناعاتهم أو افتقارهم للقناعة إلى الانتحار، وُلِدوا من أجل أن يكونوا يوماً ما ضحايا. أنا لا أهتم بتقديم حبّي إحساناً إلى أشباح بائسة. لطالما بدا لي المنتحرون نوعاً ما كضحايا تكفيريّة مكلّفة بدفعِ فديةِ أو دَيْنِ عالَمٍ لم يشتركوا فيِ تكوينه. إنه دورٌ مقرف لا أريدُ أن أمثّله[١٧]».

وحتّى لو لم تكن تحدونا الرغبة في الاسترسال والاستطراد في بحث هذه الأفكار، وحتّى لو كنا نفضل كلمة «الرّحيل» بمعناها العام،

---

١٧ – في *الانتحار*، مجلة القرص الأخضر Le disque vert، يناير / كانون الثاني ١٩٢٥.

فإنّ هناك حقيقة بَدَهيّة: الحق في وضع حدٍّ للحياة يشكل جزءاً من الحريات الفرديّة، وككلّ حريّة هي انتصارٌ ضدّ الكنيسة وضد الدول الَّتي تعمل بكلّ جهدها للتّصرف بحياتنا بشكلٍ حصريّ. إنه ردٌ من الفرد على المجتمع وربما كان علينا دراسة لماذا يتخذ هذا الحق معنىً خاصاً لدى عدد لا بأس به من الكتّاب. التساؤل مثلاً عما يعنيه تواتر الانتحارات عند الكتّاب اليابانيين في القرن العشرين: أكوتاغاوا، أوسامو دازاي، ميشيما، كاواباتا وغيرهم كثير.

في إحدى الحضارات، لم أعد أذكر أيّها بالضبط، كان الانتحاريون والانتحاريات يُعاقبون بجرهم عُراة على نقّالة قصبيّة وكان يؤمل بهذا الشكل أن يكبح الحياءُ رغبتهم في الانتحار.

ليس هناك دائماً اختلافٌ كبير بين طريقتَيْ فهم عبارة «الرّحيل». فقد رحل الشيخ تولستوي إلى لقاء الموت[١٨].

حقّ الرّحيل لا يمكننا الكلام عنه بخفّة. أما الحقّ في مناقضة الذات فإنه يتضمّن، بداهة، تصوّراً كيفياً وخيالاً أوسع.

عندما يقول ستندال إن السبانخ وسان سيمون كانا هوايتيه الوحيدتين. الثابت أنّه يعبّر عن الحركيّة الدائمة، تغيّر الفكر الَّذي لا يمكن تفاديه، الفكر الحي الَّذي، بين لحظةٍ وأخرى، يحرق ما عبده ويعبد ما أحرقه، ويبتهج بذلك. إنّه يُسرّ في الوقت نفسه بإخلاصه (للسبانخ ولسان سيمون)، وبتقلّب مزاجه (تجاه كلّ ما عدا ذلك).

كان مونتيني يقول بشيء من الوقاحة: «أُعطي إلى روحي مرةً هذا الوجه، ومرةً أخرى ذاك، بحسب الجهة الَّتي أُضْجِعها فيها».

---

١٨ – ترك تولستوي كلّ شيء وذهب للعيش منعزلاً في غرفة في محطة قطار ليموت هناك من جرّاء أزمة صدرية. (المترجم).

يُصرّح لويس غيّو Guilloux على لسان كريبور، بطلِه أو البطل النقيض antihéros، في *دمٍ أسود* أن مناقضة الذات هي الحريّة الوحيدة لدى الإنسان.

التناقض حدث معرفي مباشر، تجربة يوميّة. نحن جميعاً، إلى حدٍّ ما، أشبه بما حدث في اسكتش ريمون ديفو[١٩] حيث يضحك ويبكي بسبب نفس الحادثة حين ينظر تارة إلى أحد وجهيها وتارة إلى وجهها الآخر. بالنسبة لي يحدث لي أن أضحك أو أبكي في غير الوضع المناسب.

منذ فرويد، علّمنا علم النّفس كم إنّنا لا نمتلك السّيطرة الكاملة على أنانا، وأوضح لنا أنّ وحدة تلك الأنا وهميّة. إننا أشبه بساحة معركة حيث تتجابه قوى متعارضة. الحق في معارضة الذات يعنى مساعدة كل إنسان على قبول أن يكون كما هو، ممزقاً بين غرائز متعددة، بعضها واعٍ والبعض الآخر دفين. وبينما هو في غمرة كونه ألعوبة بيد هذه الأقدار المختلفة، ينبغي تعليمه كيفية استخدام تعدّدها ليجد في هذا التعدّد، على الأقلّ، الشّعور بأنه حرّ.

صحيح أن القليل من الناس يملكون الجرأة على الشّكّ بوحدة الأنا. وقد تعرّفت على أحد أولئك الأشخاص، إيمانويل بيرل. بالرغم من مخالطته لبرغسون الّذي لم يكن يتكلم إلا عن المدة[٢٠]، كان بيرل يشعر بأنه مفكّك، متعدّد. كان يشبّه نفسه بالورقيّة[٢١]. كل تلك التشظيات في ذاته تجذبه نحو أفعال متناقضة، لم يكن قادراً على نسبتها إلى شخص وحيد. كان هناك الكاتب والمراقب السياسي وزير

١٩ – Rymond Devos ١٩٢٢ – ٢٠٠٦ ممثل فكاهي فرنسي. (المترجم).

٢٠ – من حيث كونها سيرورة مستمرّة. (المترجم).

٢١ – قطعة حلوى مؤلفة من طبقات متعددة. (المترجم).

النساء وهاوي أزهار الشقّار (شقائق النّعمان) ومدخن السجائر. أين نجد، في كلّ ذلك، شخصَ إيمانويل بيرل؟

الحق في التناقض يصدم كل الفلسفات، إذ أن الفلسفة هي البحث عن الوحدة. وتبدأ المعضلة مع هرقليط وملاحظته أنّ المرء لا يستطيع الاستحمام مرتين في النهر نفسه. إلا أن هرقليط يسارع بوضع حدّ لهذا التغيّر الدائم. إذ يتحدث عن مفهوم الاتزان والاعتدال اللذين ترمز لهما الإلهة نيميسيس. وقد اكتشفت الفلسفة بفضل الديالكتيك إيقاعاً يعبّر عن التناقض الشامل ويحل مسألته في الآن نفسه.

في الفن، الحاجة إلى التناقض أوجدت الباروك. اكتشف أوجينيو دورس «لوغاريتم الباروك» في حركة المسيح المصلوب كما صوّره كورّيج في لوحته بعنوان «لا تلمسيني» (Noli me tangere): «المجدليّة، يا سيد، عند قدميك تتوسل. تجذبها وترفضها في الوقت نفسه. تمدّ لها يدك وأنت تقول لها: لا تلمسيني. تُريها طريق السماء تاركاً إياها على الأرض، في انكسارها الحنون. هي أيضاً امرأة تائبة في الخطيئة، وما تزال شهوانيّة في توبتها، هي أيضاً، من حيث التعريف، باروكيّة. هي الّتي، من أجل أن تتبعك، يا سيد، تجلس على أعقاب قدميها[٢٢]».

إننا نحيا وجودنا عبر جريان الزمن غير العكوس. وأيّاً كان يأسنا، فإن إمكانيّة الهرب منه مستحيلة كاستحالة العودة إلى أحشاء والدتنا. ولكن الزّمن يعزّينا عن الزّمن إذ يقدّم لنا الحق في مناقضة ذاتنا. يتيح لنا قلب مبدأ الهويّة. لا يمكننا أن نكون في الوقت نفسه بيضاً وسوداً. ولكن يمكننا أن نكون بيضاً ومن بعدها سوداً. الزمن مفاجأة، إنكار. زمنيّة الأنا تؤسس لحريّة الفكر.

---

٢٢ – في الباروك، فوليو مقالات، غاليمار، ص. ٢٩.

يتيح لنا الزمن إمكانيّة التعلم، والتخلي عن الأفكار المسبقة وإحراز التقدم. الناس الَّذين من جيلي آتون من زمن غَبَر: لبس القفازات من أجل الذهاب إلى القدّاس، التّباهي بمقاومة الألمان، الخوف الدائم من إنجاب طفل أو من الزهري (بالنسبة لهذه الفكرة الأخيرة، عاد الخوف تحت مسمّى جديد..) كنّا نعيش ونفكّر كما كان النّاس يفكّرون في عهد لويس - فيليب. كان لا بدّ من مناقضة ذاتنا، وليس قليلاً، من أجل تغيير ذهنيّتنا.

مدة الحياة البشريّة، الَّتي لا تفتأ تتزايد، أطول من مدة الحب. أطول من مدة الصداقة، والأذواق الأدبيّة والموسيقيّة والفنيّة. لقد تملّكني هوى شديد لبعض الكتّاب بينما الآن ما عادوا يحظون بكبير اهتمام منّي. إما أن تكون اهتماماتي قد تغيّرت ولم تعد تلك الَّتي كانوا يعبّرون عنها. وإما أنّ معرفتي بهؤلاء الكتّاب وصلت إلى حد الإشباع ولم أعد أجد لذة في مخالطتهم. أو أن الكثير من الناس بدؤوا يحبونهم وهذا ما أفسد الصداقة الحصريّة نوعاً ما الَّتي كنت أكنّها لهم. أو أن طيشي أيضاً انتزع مني الجرأة على العودة لقراءتهم وأنني لم أعد أُجِلّهم إلاّ عن بُعد. ناهيك عن آلهة طفولتنا. فقد جعَلَنا عُمرُ النّضوج نكتشف أنّنا قد عبدنا أصناماً فارغة. ألفونس دوديه، الَّذي لسوء حظي أعدت قراءته، كم أحببته في السابق! ذكرى هذا التعلّق قويّة جداً حتّى إنه يكفيني أن آخذ من جديد أحد تلك الكتب ذات الغلاف البني الَّتي طالما عرفتها في المنزل. نسيت المحتوى. الانطباع الأول دائماً أقوى من قراءة اليوم. ما همّ سماحة التنبيهات والتوسلات الَّتي يواجهنا بها الكاتب من أجل استدرار دموعنا على جيشه من الأطفال الشهداء والمعوقين البائسين والنساء النبيلات المهانات الَّذين يتقاطرون خلف قدوتهم

وقائد مسيرتهم: *الشّيء الصغير*[٢٣]. ما همّ هذه النزعة الطبيعيّة المزعومة الَّتي ليست استنساخاً للحياة، وإنما لقوالب (كليشيهات) مجرّبة. ما هم دوديه الحقيقي، إذ أن «دوديه» طفولتي حقيقي أكثر. مدرسة سارلاند الكئيبة حيث عاش دانييل إيسيت أشغاله الشاقة كمراقب طلاب، وجان غوسان حاملاً سافو بين ذراعيه، والأب غوشيه وهو يتغنى بمزايا إكسيره والسيد جوايوز، ذلك الحالم الناعم، أحببتهم، وكم أعاني من إنكارهم متذرّعاً بحجة الذائقة الأدبيّة السليمة.

ناهيك عن مؤلف *رسائل من طاحونتي* اللّطيف وما عرفته عنه فيما بعد: ألفونس دوديه المعادي للساميّة الشّرس المؤيد والمساعد لإدوار درومون. ألفونس والد ليون عن جدارة.

الأفكار أيضاً تَتْعَب (أو تُتْعِب)[٢٤]. أتذكّر مثلاً أنّه كان لدي كلّ أنواع النظريات عن العبوديّة الطوعيّة: لا بويسي و ت. إي. لورنس[٢٥] الخ.. الآن لم أعد حتّى أفكّر فيها. ولطالما حلمت بامتلاك الطبعة الإنكليزيّة الكبيرة لـ *الأعمدة السبعة* المزيّنة برسوم الكاتب. ولكن لم يكن لدي، فلس واحد. فيما بعد، وجدته عند بائع كتب قديمة وكان في جيبي ما يكفي لشرائه. إلا أنّ اهتمامي به كان قد تلاشى.

التناقض الأكثر تجذّراً والأكثر قساوة هو النسيان.

---

٢٣ – الشيء الصغير (Le petit chose) رواية لألفونس دوديه تحكي قصة شاب، دانييل إيسيت، عاش ظروفا صعبة. اشتهرت القصة بأسلوبها الجميل المؤثّر. وكذلك مجموعة القصص القصيرة رسائل من طاحونتي. (المترجم).

٢٤ – هكذا وردت في النص. (المترجم).

٢٥ – لا بويسي ١٥٣٠ – ١٥٦٣ كاتب وشاعر فرنسي كتب عمّا يسمّى العبودية الطوعية أي الرضوخ لاستبداد الملوك الطغاة. ت. إي. لورنس هو المعروف بـ لورنس العرب. (المترجم).

الزمن يفرض علينا خيارات لا تنفكّ تغدو أضيق أكثر فأكثر، ومع المدة، تصبح غير عكوسة. قلق المراهقة هو قلق الإكراه على الاختيار، وبالتالي على التخلي. إذ لا يمكن للمرء أن يكون في الوقت نفسه إطفائياً وطياراً ومدرّساً وطبيباً بيطريّاً... فيما بعد، إذا أوقفنا مسيرنا للحظة يحصل لنا أن نبكي بدمع مدرار مرير على كل المصائر الَّتي كان يمكن أن نحصل عليها، على كل الانعطافات حيث كان لزاماً علينا التخلي عن هذا العدد من الحيوات الممكنة. ضمن الحاجة إلى مناقضة الذّات، يمكننا رؤية نتيجة ما أسماه جورج باتاي «الرغبة في أن نكون كلّ شيء».

التناقض، أو ربما الميول المتعارضة الَّتي يحملها المرء في ذاته، هي خميرة جزء قائم بذاته من الأدب. موضوع هاملت قائم على التأرجح بين الفعل والتساؤل. يبدو أن ت. إي. لورنس قد اعتمد هاملت كمثال يحتذى به. تارة كان يعطي الأولوية للثورة العربيّة، وتارة أخرى لمعاناته الداخليّة. شخصيات دوستويفسكي تشنّ حرباً لا هوادة فيها على ذواتها. كل واحد من هؤلاء الأبطال يدعونا، نحن كمجرد قرّاء، إلى معركة داخليّة.

مثال آخر جدير بالملاحظة: فلوبير. التربيّة العاطفيّة رواية تنفي ذاتها، إذ نعلم في النهاية أن قصّة فريديريك مورو وأحلامه وغرامياته وخيبات أمله، لن تكون بذات بال إذا ما قيست بذكرى زيارة المراهقين للماخور. «هناك حصلنا على أفضل ما نبتغي». جملة واحدة تُنكر وتلغي تلك الرّواية الجميلة الَّتي طالما صدّقناها بكل سذاجة.

في أغلب الأحيان تتّخذ تناقضات فلوبير شكل المهزلة. فقد قَبِل كتابة مدام *بوفاري* ورضي أن يفرض على نفسه عذاب إعادة صياغة

خطاب الجمعيّة سبع مرات لأن أصدقاءه قالوا له إن قصيدة ***إغواء القدّيس أنطوان*** كانت فاشلة. وفيما بعد، عندما شرع في العمل على ***سالامبو*** يمكننا الاعتقاد بأنه كان ينتقم من تفاهة العالم الريفي الّذي كانت تعيش فيه المسكينة إيمّا. ولكنه يُقرّ بشكل عفوي: «قليلون هم من سيكتشفون إلى أي حد ينبغي على المرء أن يكون حزينا حتّى يتكبّد عناء إحياء قرطاجة!»[٢٦]

اعتراف من أكثر الاعترافات يأساً مما أوحى به الإبداع الأدبي. روعة الشرق والتاريخ والحضارات البائدة، ماذا يمكن أن تساوي أمام كآبة رهين كرواسيه؟[٢٧]

بوفار وبيكوشيه هو السخرية المعكوسة، إذ انتهى الأمر بالغبيّيْن باستدرار عطف أبيهما وأيّاً كانت درجة حُمقهما فإن العالم أكثرُ حُمقاً أيضاً، وهذا ما سيؤدّي بهما إلى الظهور بمظهر أبطال عصرنا. بعد كل هذه الشكوك والإنكارات والانعطافات المفاجئة نفهم لماذا صاح فلوبير: «آه، هكذا أكون قد عانيتُ من عذابات الأسلوب![٢٨]»

إنّ من قادهم الحقّ في مناقضة الذات والرغبة بذلك نحو التّهكم والاستخفاف يشكلون عائلةً كبيرة. جوزيف كونراد ينقاد بطيبة

---

٢٦ – إغواء القديس أنطوان، قصيدة نثرية طويلة أعاد الكاتب صياغتها ثلاث مرات (١٨٤٩ و ١٨٥٦ و ١٨٧٠) واعتبرها أصدقاؤه عملاً فاشلاً، وعلى هذا تعتبر سابقة لرواية مدام بوفاري (١٨٥٧) التي استغرق في كتابتها ٥٦ شهراً. أمّا سالامبو (١٨٦٢) فهي رواية تاريخية جرت أحداثها في قرطاجة وحاول الكاتب فيها الخروج من الجو العاطفي الذي ساد في روايته السابقة. (المترجم).

٢٧ – كرواسيه: المنزل الذي اختلى فيه الكاتب مع والدته وابنة شقيقته. (المترجم).

٢٨ – رسالة إلى جورج ساند، ٢٧ نوفمبر ١٨٦٦، مراسلات، لا بلياد، غاليمار، ١٩٩١، ج. ٣، ص. ٥٦٦.

خاطر إلى مثل هذا الموقف. لن أذكر هنا سوى القصّة القصيرة بعنوان *ابتسامة القدر* الّتي بدأت أحداثها بقصّة حبّ مع إنسانةٍ رائعةٍ بقدر ما هي غامضة في جزيرةٍ من المحيط الهندي أشبه بلؤلؤة، وانتهت القصّة بتقرير عن تجارة البطاطا.

البعض لا يستسلمون لهذا الشيطان إلا في عملٍ واحدٍ فقط كما لو أن الأمر قد حدث عَرَضاً، مثلاً رواية فولكنر المتميزة جداً *Pylône*. في هذا الكتاب عن النعمة المرفوضة والحب المستحيل والالتباس تقترب اللعنة الفولكنرِيّة من العَبَث. الصّحفي المضحك والمحزن يتسبب بمأساةٍ للطّيارَين اللذين افتُتن بهما والمرأة الّتي أحب عندما حاول مساعدتهما.

عند صامويل بيكيت، يتكثّف التناقض في تزامنٍ يقود إلى التلجلج في الفكر. فإذا ما قارنّا مثلاً رواية *مولوا* لبيكيت، مع رواية كامو *الغريب* من حيث الوضوح نجد أنّ بينهما بوناً شاسعاً، يقول كامو: «اليوم توفيت والدتي». ونجد عند بيكيت تعبيراً عن موقف مماثلٍ: «موت والدتي، مثلاً. هل كانت قد توفيت قبل وصولي؟ أو أنها لمْ تمت إلا فيما بعد؟ أعني بذلك الموت الّذي يستوجب الدّفن، لا أدري ربما لم يدفنوها بعد[٢٩]...».

يغوص القلق بين جُملٍ تتأرجح كمصراعي باب يصطفق.

بالنسبة لهؤلاء الكتّاب، التهكّم هو التّذبذب بين ذلك الّذي يعيش وذاك الّذي يحكم على الحياة؛ بين ذلك الّذي يتألم وذاك الّذي يشاهد ألم الآخرين. ولا يمكن الاضطلاع بالموقفين معاً إلا لقاء إدانةٍ للذات. بعد ذلك، ومن أعماق التهكّم، تأتي لفتةُ شفقةٍ على الذّات لتضفي شيئاً

٢٩ – مولوا، منشورات مينوي، ١٩٥١، ص. ٧.

من العذوبة الكئيبة. ولا يعود على الكاتب سوى أن يمسك بقلمه. يبدو منهكاً كما لو أنه الخال فانيا في نهاية المسرحيّة، مقهوراً، يبدأ بالكتابةِ على دفتر الحسابات: «في ٢ شباط، ٢٠ لتر زيت، في ١٦ شباط أيضاً ٢٠ ليتر زيت...» في الواقع تحت ضغط الدفق الداخلي حيث يختلط معاً حزنُه والتّسامي بهذا الحزن، هاهو قد وجد نصف التعزية.

وفي نهاية التناقض هناك الإغراء بالصمت. لِمَ نكتب؟ لِمْن؟ هل يمكن للمرء أن يكون كاتباً دون شعورٍ بالحاجة للتواصل؟ أَفَلا يشكّل التّواصل أو رفض التّواصل إحدى المشاكل الأكثر صعوبةً وتعقيداً الَّتي تعترض الفرد؟

كتب جورج باتاي: «رفض التّواصل هو وسيلةٌ للتّواصل أكثر عدائيّة، ولكنها الأكثر قدرة...».

فماذا نقول عن أولئك الَّذين يكتبون من أجل إعلان وحدتهم أو يأسهم. يلاحظ موريس بلانشو قائلاً: «الكاتب الَّذي يكتب: «أنا وحيد» أو على غرار رامبو: «إنّني فعلاً من الدّار الآخرة» يمكن أن يعتبر نفسه هزلياً إلى درجةٍ ما. يكمن الهزل في وعيه لعزلته بينما هو يتوجه إلى قارئٍ، مستخدماً وسائط تمنع الإنسان عن أن يكون وحيداً[٣٠]».

اليأس الَّذي لا يجد غضاضةً في جمال الأسلوب ليس يأساً بالمعنى الكامل. إنّ في ذلك الأمر شيئاً مشبوهاً كما يقول بلانشو. في «عمليّة استدرار الإعجاب عن طريق التعبير عن البؤس».

يتمتع الصمت بقوةٍ هدّامةٍ أكبر من أيّة عبارةٍ كانت وأيّة كتابةٍ

---

٣٠ – زلّة قدم، غاليمار، ١٩٧١، ص. ٩.

كانت. بالنسبة لمارسيل أرلان «الجرأة الأكثر ندرةً لا تتمثل بالتّخريب وإنما بالامتناع عنه. هناك عنفٌ أكبر من قولِ: «لا». إنه الصمت».

وأنا الذي، مثلي كمثل الكثيرين، كتبت أكثر ممّا يلزم بالرّغم من أن الصّمت كان يغريني، مازلت شغوفاً بشخصيّة باسكال بيا. ففي فترة شبابه كتب قصائد: *باقات القرّاص*. وفي اللحظة الَّتي كانت قصائده على وشك الطباعة لدى غاليمار، وكان ذلك في العام ١٩٢٤، سحب الكتاب من الطباعة. لم يكن يضع أيّ شيء فوق الأدب، ما عدا الصّمت. كان رفضه ذاك نابعاً من موقفٍ غير اجتماعيّ، ولِمَ لا؟ إدي دي بيرون Eddy Du Perron، الّذي وصف باسكال بيا بشكلٍ أمين جداً تحت اسم فيالا في روايته *بلد المنشأ* (يُظهر أيضاً مالرو الّذي يسميه هيفيرليه) ينسب إليه قولاً، لاشك في أنه حقيقي: «الموهبة تُخصي الرجل قبل أن يلاحظ ذلك. وإذا كانت كتبك على قدر من الجمال يجعل الخصم يُعجب بها بدوره أو يمنحك الجوائز فقد انتهى الأمر: ها إنّك قد عدت إلى الآداب ومقامها الجليل، ولن يكون عملك بعد ذلك إلا مساهمةً في إبراز مجد الفنون الوطنيّة[٣١]».

حين يدرك المرء أنه ذو نزعة فرديّة فإنّ مثل هذه الفكرة تدعوه إلى التفكير: جلال الآداب وتعظيم مجد الفنون الوطنيّة.... صحيح أنّه لن يرغب في لعب تلك اللعبة.

باسكال بيا المؤمن بالصمت كان له أسلافٌ بلا شك، أناسٌ مرموقون اختاروا البقاء في الظلمة. ولكن كيف نتعرّف عليهم؟ لقد تمكنّا مع ذلك من التعرّف إلى أحدهم، إنه بول شالميل لاكور ١٨٢٧ - ١٨٩٦، تلميذ شوبنهور، الّذي رفض نشر ***دراسات وأفكار***

---

٣١ - بلد المنشأ، غاليمار، ١٩٨٠، ص. ٩٨.

متشائم، علماً بأن هذا المتشائم الصّنديد كان في حياته مديرَ منطقة ونائباً وسفيراً ووزيراً.

غالباً ما كان بيا يستشهدُ بأقوال بودلير حول حقٍّ مناقضةِ الذات وحق الرّحيل. وقد وصلتني هذه الأقوال عن طريقه هو بالذات. كما نجدها في دفاتر كامو الَّذي هو أيضاً كان قد أخذها عن بيا. ولو كان ما يزال حياً، هو الَّذي كان ملحداً عن قناعة، أعتقد أنه كان سيضيف إليها الحقّ في التجديف. إذ أنّ في يومنا هذا، وباسم بعض التخاريف والأرباب الَّذين سيمضون كما مضى سابقوهم، والمؤمنون من كل المذاهب - البعض يدفع مملكته إلى الحرب والبعض الآخر يحكم بالموت - يحوّلون الرجال والنساء إلى قنابل حيّة. فرسم كاريكاتوري لنبيِّهم في صحيفة لبلدٍ بعيد تكفي لجعلهم يضرمون النار في الشوارع ويملؤونها دماً.

منذ بضع سنوات، لم يكن الأمر على ذلك المنوال. وباسكال بيا بعد أن أضاف للحقّين اللذين نادى بهما بودلير، الحقَّ في التزام الصمت طالب في نهاية حياته بالحقّ في العدم. فمَنَعَ أن يُحكى أو يُكتب عنه بعد موته أو حتّى أن يُعلنٍ عن موته ومع ذلك فإنّنا، كأصدقاء أمينين وخونة في الوقت نفسه، نشكل مجموعةً لا تريد أن تترك ذكراه في سلام.

يحلو لنا أن نقرن بهذا المثال الحي شخصيّةً خياليّة، ***بارتلبي***[٣٢] الكاتب. بعد أن اكتسب بطلُ قصّة ميلفيل القصيرة محبة «النّخبة

---

٣٢ - الشخصية الرئيسة في قصة ملفيلِ القصيرة. مستخدم كنسّاخ عند كاتب بالعدل. بدأ يتراجع في عمله شيئاً فشيئاً ويرفض نسخ بعض الأعمال إلى أن انتهى به الأمر برفض كل شيء مكرراً الجملة نفسها فأصبح نموذجاً لمعارضة السلطة بشكل سلبي. (المترجم).

السّعداء»، أصبح الآن يُستشهد به ويُستثمر في كلّ مجال وكلّ مناسبة. ولا يطاوعني قلبي في إنكاره لهذا السبب. بارتليبي ليس كاتباً بالمعنى الَّذي نفهمه إنما هو نسّاخ ويجيب على كلّ ما يُطلب منه «كنت أفضّل ألاّ...». هذا هو بارتليبي الَّذي كان قد عمل في مكتب الرسائل المهملة.

رسائل مهملة! يا لها من استعارة لنا نحن الآخرين! فإذا ما كان يلزمنا شفيع قديسٌ ليشجعّنا على المضيّ في طرقات الصمت، أنصح دون تردد ببارتليبي.

ربما سيعتقد البعض أنّني قد بالغت في الثرثرة حول الحق العشرين، الحق بالصمت، وأنّه قد آن الأوان لأضع ذلك موضع التطبيق.

الحياة الخاصة

تَطوُّرُ وسائل الإعلام يضعُ الكاتب في مرمى الأضواء حتّى لو كان مَنْ يكتب في أيّامنا هذه قد فقد الكثير من ألقهِ ومن أهميته في المجتمع. البعض يجد نفسه تحت طائلة المعاملة المتطفّلة الّتي عادة ما تُخصّص للنّجوم. وأحياناً يكونون هم من سَعوا لذلك. يتحدث ميشيل كونتا عن هذا الاستبداد الإعلامي الّذي يعطي الحق في معرفة كل شيءٍ حول شخص ما بمجرد كونه قد أعطى عن نفسه صورةً عموميّة. هذه الظاهرة ليست جديدةً تماماً إذا ما فكرنا بسارتر وبوفوار، ناهيك عن موسيه وجورج ساند، ودانتي وبياتريس، وبيترارك ولور، أو حتّى أولئك الّذين عملوا على عرض أنفسهم بأنفسهم على الملأ مثل بايرون أو شاتوبريان. ولكن في يومنا هذا نرى عدداً من المتطفّلين والمتطفّلات على الكتابة ينجحون بإسباغ صفة الكتّاب على أنفسهم بمجرد أنّهم قد اكتسبوا اسماً في فئة المشاهير الشعبيّين.

وقع جيرار دي نرفال ضحيّة هذا العرض على الساحة العامة ضمن ظروفٍ قد تبدو خيالية لا يمكن تصوّرها في يومنا هذا. تحدّث الجميع صراحةً عن الخلل العقلي الّذي أصاب صديقهم: جول جانان في ***يوميات المرافعات*** بتاريخ ١ آذار ١٨٤١، الكسندر دوماس في ***الفارس*** تاريخ ١٠ كانون اول ١٨٥٣، اوجين دي ميركور Mirecourt في

دراسة جامعة موجزة عن نِرفال ضمن مجموعة *المعاصرون* في ١٨٥٤.
وبخصوص نشرة ميركور، كتب المسكين جيرار رسالة إلى والده بتاريخ ١٢ حزيران ١٨٥٤ يذكر فيها كيف تكلّم ميركور عن حياته وكأنّها «سيرة حياة راحلٍ» وقال إنّه قد جعل منه «بطل رواية». وقدّم نِرفال لمجموعته *بنات النار*[1] بتوطئة إهدائيّة إلى ألكسندر دوماس: «إنّي أهديك هذا الكتاب يا معلمي العزيز كما أهديت *لورلي* إلى جول جانان. كان عليّ أن أشكره كما أشكرك. منذ بضع سنوات، اعتُقِدَ أنّني قد متّ، فكتب سيرة حياتي. ومنذ بضعة أيام، اعتُقد أنّني قد جننت فكرّست بعض سطورك، وهي من أجمل ما كُتب، كشاهدةٍ لفكري. إنّه حقاً لَمجدٌ وصلني كمن يستلم سلفة على الميراث[2]».

هل تُعتبر معرفة الحياة الخاصة لكاتب ما هامّة لفهم أعماله؟

لقد أعاد مارسيل بروست في *ضد سانت بوف* إثارة هذا الجدل بشكل استعراضي. يلاحظ بروست أن سانت بوف، هذا الرجل الذكي والمثقّف، قد أخطأ بإصرارٍ لافت للنظر حول قيمة معاصريه. لماذا؟ لا يمكن تفسير هذا الأمر بسبب الغيرة، لم يكن من الممكن أن يغار من كتّاب غير مشهورين كستندال وبودلير. كان السبب يكمن في طريقته، إذ كان سانت بوف يسعى إلى تبنّي موقفٍ علميّ.

كتب سانت بوف: «ليس الأدب بالنسبة لي متميزاً، أو على الأقل منفصلاً، عن بقيّة الإنسان. كلّما تعددت الطرق والنّقاط الَّتي نسلكها من أجل معرفة إنسان ما، كلّما كان ذلك أفضل، فالإنسان ليس مجرّد فكرٍ صرف. وطالما أننا لم نطرح على أنفسنا عدداً معيناً من الأسئلة

---

١ – ١٨٥٤: مجموعة قصص قصيرة وقصائد. (المترجم).
٢ – الأعمال الكاملة، لا بلياد، غاليمار، ١٩٩٣، ج. ٣، ص، ٤٤٩.

حول مؤلِّفٍ ما، وطالما أنّنا لم نُجب على هذه الأسئلة حتّى ولو كان ذلك ضمنياً وتجاه ذاتنا، لا يمكن أن نكون متأكدين تماماً من الإلمام به بكامله، حتّى ولو بدت هذه الأسئلة غريبة كلّ الغرابة عن طبيعةِ كتاباته: ما كان رأيُه بالدِّين؟ كيف كان يتأثّر بمشهد الطبيعة؟ كيف كان يتصرّف بخصوص النّساء والمال؟ هل كان فقيراً أو غنياً؟ ما كان نظام حياته، طريقته اليوميّة في العيش؟ ما كانت رذيلته أو نقطة ضعفه؟ كل إجابةٍ على هذه الأسئلة لها قيمتها وشأنها للحكم على مؤلِّف كتاب وعلى الكتاب بالذات...».

وصل الأمر بسانت بوف إلى الاعتقاد بأنه يمارس، في مجال الأدب، ما يمارسه عالم النّبات.

يَعتبر بروست أنّ كل تلك المعرفة لا تفيد في شيء وحتّى إنّها يمكن أن تُضلّل القارىء. «الكتاب هو إنتاجٌ لأنا آخر غير ذلك الَّذي نُظهره في عاداتنا، وفي المجتمع وفي عيوبنا. ذلك الأنا، لو أردنا محاولة فهمه، موجودٌ في أعماق أنفسنا، ولا يمكننا الوصول إليه إلاّ بمحاولة إعادة بعثه في نفسنا. لا شيء يمكنه أن يعفي قلبَنا من هذا الجهد[٣]».

وكتب بروست أيضاً: «بمَ يفيدنا أن نكون من أصدقاء ستندال في الحكم عليه بشكلٍ أفضل؟ بل على العكس، من المحتمل أنّ هذا قد يشكّل عائقاً كبيراً في سبيل ذلك[٤]».

سانت بوف الَّذي عرف ستندال وأصدقاء ستندال كان يجد رواياته «كريههً بشكلٍ صريح».

---

٣ – ضد سانت بوف، لا بلياد، غاليمار، ١٩٧١، ص. ٢٢١.

٤ – المرجع السابق، ص. ٢٢٢.

وما يأخذه بروست على سانت بوف هو أنه كان يتجاهل «الانشغال الأدبي حيث، ونحن في العزلة، وبعد أن نُسكِت العبارات الَّتي تبنيناها عن الغير فأصبحت لنا كما هي لهم والَّتي، حتّى ونحن في وحدتنا، نحكم من خلالها على الأشياء وكأنّنا نحكم عليها بفكر غيرنا، نقف في مواجهةٍ مع ذاتنا ونحاول سماع أو أداء الصوت الحقيقي لقلبنا، (لا) صوتَ الأحاديث السّطحية[٥]!»

كان بروست معجباً ببلزاك على الرغم من أنه، من خلال ما عرفه عن حياته ومن رسائله إلى عائلته وللسيدة هانسكا، يعتقد أنه كان رجلاً سوقياً. وكذلك يطرح ستيفان تزفايغ على نفسه السؤال ذاته أيضاً. إنه معجبٌ ببلزاك الكاتب ويحاول البحث عن أسبابٍ للإعجاب ببلزاك الرجل فلا يجد أيّاً منها وهذا ما يحزّ في نفسه. فقد وجد أن العبقريّة لا يمكن تفسيرها.

ويعتقد غايتان بيكون أن بروست، إذا ما كان يقف موقف المعارض الشرس لسانت بوف، فإن ذلك مردّه إلى أنّه بحاجةٍ للاعتقاد بأن العبقريّة ترتكز على سرٍّ هو غير سرّ الذكاء. وأنّ رجلاً حياته طائشة فارغة فاشلة يمكنه مع ذلك إبداع عملٍ كبير. صحيح أننا لا يمكن أن نتفادى طرح السؤال بدءاً من حالة بروست نفسها كيف يمكن لربيب المجتمع الراقي، الَّذي لا يُطاق، والَّذي كان يُسميه لوسيان دوديه «حشرة مقيتة»، أن يكون مؤلف *البحث*؟

يختتم بول فاليري دراسته الشهيرة عن ليوناردو دافنشي بعبارةٍ

---

٥ – المرجع السابق، ص ٢٢٤.

* – سقطت في الجملة كلمة (لا) وأضفتها بين قوسين بعد الرجوع إلى النص الأصلي. (المترجم).

تُحدّد بشكلٍ لافتٍ كلَّ المسافة الَّتي يضعها بين الفنّان وأعماله: «أمّا بخصوص ليوناردو الحقيقي، فقد كان ما هو عليه[٦]...».

ويبدو أنّ فلوبير قد وقف إلى جانب بروست ضد صديقه سانت بوف. لقد كتب إلى صديقه إرنست فيدو Feydeau في ٢١ آب ١٨٥٩ بصفاقته المعهودة « لم نعد قادرين على الحياة الآن! فعندما تكون فناناً، لابدّ أن يتسلّى على حسابك الشخصي السادة البقّالون ومدقّقو التسجيل ومأمورو الجمارك والاسكافيون وغيرهم! هناك أناسٌ تجشّموا عناء إعلامهم ما إذا كنت أسمرَ أو أشقرَ، مرحاً أم سوداويّاً، عمرك كذا ربيعاً، ميالاً إلى الشرب أو من هواة الهرمونيكا. بل على العكس، أنا أعتقد أنْ ليس على الكاتب أن يترك أثراً عنه إلا أعماله. فحياته ليست على قدر كبير من الأهميّة. وبئساً للتفاهات[٧]!»

ويصل به الأمر إلى التأكيد: «ينبغي على الفنّان أن يتدبّر أمره بحيث يقنع الأجيال التالية له بأنه لم يعش[٨]».

وربما كان تشيخوف أيضاً من رأي بروست. يسجّل في دفاتره: «أيّة فرحة نجد في الحكم على النّاس! عندما أرى كتباً، لا يهمّني معرفة كيف أحبَّ مؤلفوها أو كيف لعبوا بالورق. إنّني لا أعرف إلا أعمالهم الرائعة[٩]».

وكذلك هنري جيمس الَّذي كتب في قصته القصيرة ***الشيء الحقيقي***

---

٦ – *مقدمة في طريقة ليوناردو دافنشي*، *ملاحظة وتوسّع*، في سلسلة *أعمال*، لا بلياد، غاليمار، ١٩٥٩، ج. ١، ص. ١٢٣٣.

٧ – مراسلات، لا بلياد، غاليمار، ١٩٩١، ج. ٣، ص. ٣٥.

٨ – رسالة إلى لويز كوليه، مراسلات، لا بلياد، غاليمار، ١٩٨٠، ج. ٢، ص. ٦٢.

٩ – أربع قصص قصيرة، كرّاس الملاحظات، كالمان – ليفي، ١٩٥٧، ص. ٢٠٩.

الواجب فعله: «[....] أحياناً كان صديقه يؤكد أنه ما عدا فيما يخصّ أمثال جونسون وسكوت - يدعمهما في ذلك بوسويل ولوكهارد - من الأفضل الاكتفاء برسم مسيرة الكاتب الأدبيّة إذ أنّ الفنّان بأكمله موجودٌ في أعماله، ولا شيء غير ذلك[١٠]».

في هذه الحكاية الخيالية، يظهر شبح كاتب متوفّى ليمنع كتابة سيرة حياته.

يبدو أن بروست صارمٌ جداً. فهو محقّ في قوله إنّ هناك حقيقةً للكاتب، وبالأخص إذا كان عبقرياً، تبقى غامضة ولا يمكن تفسيرها بالمظهر الاجتماعي أو بالحياة الخاصة. إلاّ أنّه يُنكر، هو بالذات، نظريّته إذ يكتب في *جان سانتوي*: «[...] حياتنا ليست منفصلة بالتّمام عن أعمالنا، فكلّ المَشاهد الّتي رويتها لكم عشتها[١١]».

وفي أغلب الأحيان تبدو شخصيات *جان سانتوي والبحث* فضوليّة، متلهّفة لمعرفة كلّ شيء عن الفنّانين الّذين يقابلونهم.

فرويد الّذي لديه وجهة نظر قريبة من بروست لا يتوانى عن التفتيش في حياة ليوناردو دافنشي الخاصة وحياة البعض الآخرين.

وبشيءٍ من الخبث والمكر، يُلمِح ج. ب. بونتاليس إلى أنّ بروست وفرويد يقفان موقف المعارضين للطريقة الّتي نادى بها سانت بوف لأنّهما لا يريدان أن تُستكشف حياتهما الخاصة: إذا ما اكتُشفت مثلاً ممارسات بروست الشّاذة الّذي كان يُعذب الجرذان.... أمّا حياة الآخرين الخاصة!...

وكذلك نجد أن نيتشه قد عَرَض للمسألة نفسها ولكن من وجهة

١٠ - آخر آل فاليربي، ألبان ميشيل، ١٩٦٠، ص. ٣٠٦.

١١ - لا بلياد، غاليمار، ١٩٧١، ص. ٤٩٠.

نظرٍ مختلفة. فهو يعتقد أنّنا، إذا ما كنّا نعرف كاتباً ما، سنكوّن حول أعماله وحول شخصه رأياً مغلوطاً.

«إننا نقرأ بشكلٍ مزدوج كتب الأشخاص الَّذين نعرفهم (أصدقاءً كانوا أم أعداء) إذ أن هذه المعرفة لا تفتأ تهمس في أذننا: «هذه فكرة من أفكاره، وهذه سمة مميزةٌ لطبيعته الدفينة، أو تلك هي اللحظات الهامّة في حياته وفي موهبته». بيد أنّ هناك نوعاً آخر من المعرفة يحاول بالمقابل إثبات الإضافة الدفينة لهذا المؤلَّف، أيَّ تقديرٍ يستحق لنفسه بشكلٍ مستقّل عن مؤلِّفه، أيَّ إغناءٍ لمعرفتنا يقدّم لنا. ومن تحصيل الحاصل أنَّ هذين النوعين من القراءة ومن التقدير يعيق أحدهما الآخر[١٢].

ولكن ما العمل في الحالات الَّتي يستحيل فيها تفسير العمل إلا من خلال الحياة، لماذا نحرم أنفسنا أو نقاطع وسيلة المعرفة هذه.

إذا ما عرفنا طفولة ألبير كامو البائسة في وسطٍ من الأميين (وهذا ما أورده في كتابه الأول *الضدان*[١٣]، وفي كتابه الأخير ***الإنسان الأول***) نفهم موقفه من حيث إجلاله للأدب وتقيّده الصارم به وتمسّكه بمتانة الأسلوب. أضف إلى ذلك أن شبابه على مقربةٍ من البحر والشمس، والمرض الَّذي لا يني يُهدده، تُفسّر إلى حدٍّ بعيد روحَ أعمالِه، وفكرَه.

أخيراً، وفي ذلك كان بروست محقاً، إن لم يكن الكاتب مجرد صانع، وإذا كان قد وضع سريرته الداخليّة في كتبه، فإن القارئ سوف ينجذِب إلى تلك الأنا. وإنّ ما سيبحث عنه تحت النص هو ذلك الجزء الشخصي والخاص.

---

١٢ – إنسانيّ، مفرط في إنسانيّته ١، فوليو مقالات، غاليمار، ص. ١٥٧.

١٣ – L'envers et l'endroit بحسب الترجمات المتعددة لهذا العنوان، نجد: الجانب الخطأ والجانب الصواب، جانبا العملة، بين بين. (المترجم).

في العام ١٩٢٢، كتب أراغون الشاب: «في كلّ ما أقرؤه، تقودني الغريزة بقوةٍ شديدة إلى البحث عن الكاتب وإيجاده وتفرّسه **وهو يكتب**، وإلى الإصغاء إلى ما يقوله، لا إلى ما يرويه؛ حتّى أنّني في النهاية أجد هزيلةً التمايزات المعتبرة بين الأجناس الأدبيّة. فالشعر والرّواية والفلسفة والحِكَم، كلّ هذا بالنسبة لي كلامٌ...».

بيّن فرويد أن كل طفلٍ يختلقُ «روايةً عائليّة» يكتبها فيما بعد. أما الكاتب فإنه يتابع اختلاق روايةٍ إن لم تكن عائليّة فهي على الأقل شخصيّة. مارت روبير تلاحظ أن الروائي يسردُ، نوعاً ما، في الوقت نفسه ***تربيته العاطفيّة وسنوات تدرّبه***[١٤] ***وبحثه عن الزمن المفقود***. ويقوم تناقضه على أنه يُسرّ بأسراره إلى صفحةٍ من الورق. ومع أنه يتخذ جهده لإخفائها تحت نصّ خياليّ.

ليس الكشف عن جزء كبير من الذات من اختصاص الروائيين لوحدهم. إنه أيضاً سلوك الشّعراء، وليس فقط الشّعراء الغنائيّين الوجدانيّين. على مدى قرون، وفي حضارات متنوعة، وقبل كتابة الروايات بفترةٍ كبيرة، كان جزءٌ كبيرٌ من الشعر ينتج عن لواعج قلب الشاعر وهو يتكلم عن حياته وعن حبه وعن عذاباته وعن غضبه وعن مشاعره الدينيّة وعن منفاه... تساءل جيرار دي نِرفال: «هل يمكن القول إنّ وصفَ المرءِ نفسَه في روايةٍ تحت اسم ليليو أو أوكتاف أو أرتور أكثر تواضعاً من الكشف عن انفعالاته الدفينة في ديوانٍ شعريّ؟» وبما أنّ أصدقاءه نشروا حياته ومرضه على الملأ فقد قدّم له ذلك الحجة والذريعة: «فلتُغفَر لنا هذه الاندفاعات الشخصيّة، نحن الّذين نعيشُ تحت نظر الجميع، غير قادرين

---

١٤ – سنوات تدرّب ويلهلم ميستر لغوته. (المترجم).

على الحصول على نعمة الظّلمة، أكان ذلك في أمجادنا أم في ضياعنا[١٥]».

قد يعتقد البعض أن الشّعر المعاصر، الّذي يميل إلى التّجريد، والّذي ينمو في عالمٍ من الهواء المخلخل، لا تربطه بالحياة الخاصة إلاّ روابط قليلة. ليس هذا دائماً بالصحيح. فحتّى جاك روبو Roubaud، الإنسان الّذي مارس نوعاً من الشعر العلمي المعتمد على الرياضيات، يتحدث عن مأساةٍ شخصيّة جداً في *شيء ما أسود*.

نجد المشكلة نفسها عند المؤلف الدرامي والسينمائي وحتّى عند كاتب المقالات. ونراها بشكل واضح لدى الفلاسفة مثل جان - بول سارتر وميشيل فوكو ورولان بارت. وقبلهم، كان ديكارت قد أدرج شيئاً ما من سيرته الذاتيّة في *المقال حول المنهج*. في هذا البحث الجّوهري، يصف نفسه، *مفكراً*، ذات فصل شتاء «في مخدع في هولندا».

هناك إذن حركة ذهاب وإياب، حركةٌ جدليّة، بل شيء من التّناقض. ينغلق المرء على ذاته، وإنما ذلك من أجل التواصل مع الآخرين بشكل أفضل.

عندما يستقي الكاتب من حياته الخاصة، حتّى وإن كان يُجمّلها ويغيّر ملامحها، يجد نفسه أمام مسألة تتعلق بالحياء الشخصي. فالأمر يتعدى كونه مجرّد تصرّفٍ دون تحفّظ أو تكتّم، إنّه محاولة لإبراز ما هو دفينٌ في أعمق أعماق النفس.

خوليو كورتازار، المعروف بميله إلى اللامعنى، يتكلم عن «صورةٍ ذاتيّة كان للكاتب لباقةُ الانسحاب منها[١٦]». تُشير هذه النُّكتة إلى

---

١٥ - الأعمال الكاملة، لا بلياد، غاليمار، ١٩٩٣، ج. ٣، ص. ٦٨٦.

١٦ - "نهاية مرحلة" في ساعات غير مستحقة، غاليمار، ١٩٨٢، ص. ١٤.

ما يصبو إليه الكثير من الكتّاب: أن يكون في الوقت نفسه غير مرئيٍّ وموجود، أن يقول كل شيء عن ذاته دون أن يُظهر ذلك.

أن يقدّم الكاتب ذاته الجوهريّة لتغذية ما يكتب هو ما يسميه سكوت فيتزجيرالد «الثمن الواجب تسديده»: «لقد تطلبتُ الشيء الكثيرَ من انفعالاتي – مئة وعشرون قصّة قصيرة. كان ذلك ثمناً باهظاً توجب علي دفعه، كما قال كيبلينك، إذ أن في كلٍّ من هذه القصص القصيرة كانت تمتزج قطرةٌ من شيءٍ ما لم يكن دمي ولا دموعي ولا بذرتي وإنما شيءٌ ما في داخلي أكثر ارتباطاً بذاتي: أيْ ما كان لدي إضافةً لكلّ ذلك[١٧]».

لم يكن سكوت فيتزجيرالد قادراً على الكتابة دون أن يضع في كتاباته كلّ قصّته. وحتّى عندما بدأت قريحته المبدعة تخونه، كتب *الانهيار* وهو يحفر غائصاً في قلقه حتّى الصميم.

هناك أمريكي آخر، جون دوس باسوس، وقد مُني بقدر كبير من المهانة بعد أن رفعته سمعته إلى السحب. كان يميّز بين أدب البوح وأدب الاستعراض. بالطبع كان يصنّف كتابه *الترحيل إلى مانهاتن* وثلاثيته ***USA*** ضمن أدب الاستعراض. إلا أنّني لست متأكداً من أننا، رغم غطاء الاستعراض، لن نتمكّن من استشفاف شيء من البوح.

غالباً ما تكون باكورة أعمال الروائيٍّ الشاب عبارة عن كتابٍ سيرويّ. علماً بأنّها الفترة الّتي يكون فيها قد عاش أقل قدرٍ من عمره. إلاّ أنّ هناك آخرين، ربما كانوا كتّاباً أفضل، يحتفظون بما هو شخصيٌّ لديهم، وحميميٌّ أكثر في حياتهم، أو في تاريخ عائلتهم، إلى ما بعد.

وعلى العكس، يبدو أن البعض لا يكتبون إلا من أجل إخفاء سر. لم

---

١٧ – مذكّرات ف. سكوت فيتزجيرالد، هاركور بريس جوفانوفيتش، ص ٨٨٥.

يكن بول - جان توليه يُظهر جراحاته، لا في رواياته الَّتي هي حقاً تافهة وموصومة بالكليشيهات الأبشع في عصرها: كمعاداة الساميّة، الخ.. ولا في شعره وهو أجمل بكثير، ولا في رسائله الَّتي كان يوجهها إلى نفسه. كان أصدقاؤه يعلمون بأنه ذو قلب محطّم ولكن بِمَ؟ وبِمَنْ؟. من السّمات الجميلة في شعره أننا نرى وشاحاً من الكآبة، لا بل من اليأس، يرفرف خلف ظاهرٍ من الخفّة والنّزوات. لن ندرك أبداً الأمر على حقيقته. وهذا ما تطالعنا به، على سبيل التحدّي، الرباعيّة الأخيرة في *القوافي المتعارضة*:

إذا كان العيش واجباً، وعندما أكون قد أفسدته

فليكن كفني، على الأقل، كاتَم سرّي الوحيد

يجب أن نعرف كيف نموت يا فوستين، ومن ثم نصمت

أن نموت كما مات جيلبير عندما ابتلع مفتاحه.[١٨]

(وفي هذا تلميحٌ إلى النهاية الغريبة الَّتي انتهى إليها، في عمر الثلاثين، الشاعر نيكولا جيلبير[١٩]. إذ قِيلَ إنّ مؤلِّف *الشاعر التعس* ابتلع مفتاحه في نوبة هذيان.)

في حياة أيّ إنسان، هناك دائماً شيءٌ أو شيئان لا يقبل بالكلام عنهما مقابل أيّ ثمنٍ في هذا العالم. إنّها مَجاهلُ منيعة. ولكن، إذا كان هذا الإنسان كاتباً، ربما استطعنا إيجادها مخبّئة في قلب رواية ما.

نعرف أن ديكنز قد عاش في طفولته أياماً جدّ بائسة وكان الخطأ ناجماً عن خفة وأنانيّة أهله. والده، ذلك الإنسان الثّرثارٌ، الذي أمضى

---

١٨ - منشورات ديفان، ١٩٢١، ص. ١٤٦.

١٩ - ١٧٥٠ - ١٧٨٠: شاعر موهوب، عاش حياة مريرة. خلال عمره القصير، كتب العديد من الكتب وكان يعتبر من الممهدين للأدب الرومنسي. أمّا قصة ابتلاعه للمفتاح فهي على الأغلب مختلقة. (المترجم).

وقتاً طويلاً في السجن بسبب ديونه، هو نوعاً ما نموذج السيد ميكاوبر. في الفصل الحادي عشر من ***دافيد كوبرفيلد***، نجد ما عاشه ديكنز في عمر الثانية عشرة مع تغيير طفيف. كان يعمل بتوضيب زجاجات طلاء الأحذية لقاء ستّ أو سبع شلنات في الأسبوع في مستودعٍ نَتِنٍ وضِمنَ شروطِ بؤسٍ وإذلالٍ لا يمكن تصورها.

وإن لم يكن قد تردد في استخدامها في ***دافيد كوبرفيلد***، فإنه في حياته كان يطمر هذه الذكرى كأفضل ما يكون السر، كان يرفض الكلام عن ذلك، وحتّى إنه كان يقوم بالالتفاف في شوارع لندن ليتحاشى المكان الَّذي عاش فيه كلّ ذلك البؤس. فيما بعد، عُثِر على مقتطفٍ من سيرة حياته أكّد فيه:«لم أنبس ببنت شفة تجاه أي إنسانٍ كان عن هذا الجزء من طفولتي... وحتّى اللحظة الَّتي اكتب فيها هذه الكلمات، وبفضل الله، لم تدفعني أيّة نوبة ثقةٍ متهورة بأيّ إنسان كان ما خلا زوجتي، إلى رفع الستارة الَّتي كنت قد أسدلتها في ذلك الحين. ولم يكن لديّ الشجاعة للعودة إلى المكان الَّذي بدأت فيه عبوديتي إلى أن هُدمت سوق هانغرفورد وإلى أن هُدمت درجات السلم العتيق في هانغرفورد وإلى أن تغيرت طبيعة الأرض بشكلٍ كامل، لم أعاود رؤيته على الإطلاق. لم أكن أستطيع تحمل الاقتراب منه. وعلى مدى سنوات طويلة، عندما كنت أقترب من روبرت وارنز[٢٠] في الستراند، كنت أمر على الرصيف المقابل من أجل تحاشي رائحة بعض الأصبغة الَّتي كانت توضع على سُدادات الطّلاء، تلك الرّائحة الَّتي كانت تذكّرني بما كنت عليه في الماضي. وقد لزمني وقت طويل كي أتمكن من الاستمتاع بالتصعيد في شارع تشاندوس. لقد ظلّ طريق عودتي

---

٢٠ – معمل طلاء أحذية. (المترجم).

القديم عبر ضاحية الـ بورو يستدرّ دموعي إلى ما بعد أنّ بدأ بكر أولادي بالكلام».

وهكذا اجتمع تشارلز ديكنز ودافيد كوبرفيلد CD و DC في طفل مُهان. الإذلال شعورٌ لا يستطيع تحمّل ذكراه إلا القلائل، إلا أنه قد أوحى بالكثير من الكتب. كان ليون أريجا، الرجل والكاتب المنسي والَّذي أمضى حياته عرضةً للاستهزاء، يقول لي عن إحدى الرّوايات وكانت محبّبة إليّ: «إنها بحث في المذلّة» وهذا مديحٌ كبير إذ أنه صدر عنه. يمكن بسهولة إيجاد الطفل المهان في العديد من قصص تشيخوف القصيرة. فلطالما كرّر الناس مقولته: «في طفولتي لم أحظَ بالطّفولة».

في *دافيد كوبرفيلد* كان الاعتراف فعلاً واعياً. ولكن في معظم الروايات ليس الأمر كذلك. يطفو الاعتراف على شكل تهيّؤات ووساوس. فعند دوستويفسكي مثلاً، يستحيل أن يخلو كتاب، مثل *الشياطين* أو *الجريمة والعقاب* أو *الزوج الأبدي*، من تلميحٍ إلى اغتصاب طفلةٍ.

وهناك وجهة نظرٍ غريبة نوعاً ما هي وجهة نظر جوزيف كونراد. يعتقد أنْ لا بدّ للمرء أن يكون عبقريّاً ليتجرّأ على كشف كيانه الحميمي، واستثارة عطف الجمهور. أمّا إذا فشل في الوصول إلى هذا الأثر، فإنه يغوص في المهزلة: «إذا كان صحيحاً أنّ كلّ رواية تتضمّن عناصر حياتيّة (وهذا ما يصعب إنكاره إذ أن المبدع لا يمكن إلا أن يعبّر عن نفسه في إبداعاته)، فإنّ هناك بيننا من يشعرون باشمئزازٍ لا يُقاوم في عرض مشاعرهم الحميميّة. أنا لا أنوي امتداح فضائل التّكتّم دون مبرر. فالأمر، في أغلب الأحيان، مرتبط بالمزاج الشخصي ليس إلاّ. ولكنّ ذلك ليس دائماً علامةً على البرود وإنّما قد يعود إلى الشّعور

بالأنَفة واحترام الذّات. فلا شيء أكثر إذلالاً من رؤيتك لفكرةٍ أخطأت هدفها بعد أن تكونَ قد وجّهتَها بانفعالٍ حقيقي، أكان الهدف ضحكة أم دموعاً. لا شيء أكثر إذلالاً. ولهذا ما يبرّره عن حق، فإذا ما أُخطئ الهدف، وإذا لم ينجح انفعالك في استثارة العواطف، فإنه محكومٌ عليه بأن يغور دون رجعة في القرف والاحتقار[٢١]».

وهذا ما لا يخشاه، على ما يبدو، مؤلّفو ما يسمى بـ «الرّواية الذاتيّة»[٢٢]، وهو جنسٍ درج بدءاً من العام ١٩٧٠ أطلقه سيرج دوبروفسكي. وانتهى الأمر بمثل هذه الروايات إلى تشكيل حثالة ما نجده على بسطات المكتبات.

أحياناً قد نجد عملاً يعني للكاتب شيئاً حميميّاً جدّاً بينما هو أبعد ما يكون عن الطّابع الشّخصيّ. وهذه حال رواية ملفيل الرمزيّة الكبرى موبي دِك. لقد أجرى فيها دمجاً لأسطورةٍ كبيرة مع معاناته الشخصيّة. التساؤل اليائس وعنفوان آشاب[٢٣] هي من صفات الكاتب بالذات. وكذلك الأمر بالنسبة لـ *الطاعون*، الكتاب الذي شكّل أسطورة، هو في الوقت نفسه روايةٌ عن معاناة الفراق، إذ أن كامو كتب جزءاً منها عندما عزلته الحرب، فانفصل عن الجزائر وعن زوجته وعن أقاربه. رواية فيرجينيا وولف *أورلاندو* تبدو كروايةٍ خياليّة ونزويّة، في حين أنها تقدّم صورةً عن فيتا ساكفيل ويست العزيزة على قلب الكاتبة. وفي روايةٍ من

---

٢١ – ذكريات شخصية، في سلسلة أعمال، لا بلياد، غاليمار، ١٩٨٧، ج. ١، ص. ٨٦٣.

٢٢ – Autofiction وتسمى أحياناً Roman personnel جنس أدبي تختلط فيه حكاية مستقاة من حياة الكاتب مع حكاية مصطنعة تسبر تجربة خاصة عاشها. (المترجم).

٢٣ – بطل الرواية. (المترجم).

حكايا الجنيات مثل *أَلِيسْ في بلاد العجائب* يُسِرّ لنا المحترم دودغسون بغرامه بأليس ليدّل[٢٤].

مجرد الشروع في الكتابة يفترض وجود سببٍ ينبع من أعمق أعماق الكاتب. ولقد ذكرتُ سابقاً فلوبير الَّذي يتكلم عن الحزن الَّذي دفعه للشروع في كتابة *سالامبو*.

ولم يغفل الشارحون ملاحظةَ أنّ بروست وجون كوبر بويس John Kowper Powys لم يكتبا رواياتهما الكبرى إلاّ بعد موت والدتهما. وحتّى يمكننا القول إنّهما انتظرا موت والدتيهما حتّى يكتبا...

و لا ينبغي علينا نسيان المكانة الَّتي يشغلها اللاوعي. بنجامان كريميو يشير إلى أن «الكاتب الَّذي يعيد قراءة كتبه يكتشف فيها، بشكل لاحق، سمات خفيّة عن ذاته لم يكن يخطر بباله أنه قد وضعها فيها، وأحيانا يجهل أنّ تلك سماته هو بالذات وقد كُشِف له وجودها بشكل مفاجئ. في كل ما نكتبه بأسلوبنا، الشيء الأكثر حقيقة في أنفسنا تُستَشفّ كتابتُه من بين السّطور[٢٥]».

كل تلك الاعترافات والدوافع الحميميّة، حتّى ما هو مموّه منها، وحتّى المخفيّة، كيف يمكننا القبول بعرضها على الساحة العامة دون أن نحمرّ خجلاً. هذا هو سرّ القيمة شبه الدينيّة الَّتي نسبغها على الأدب.

الرّواية والذاكرة

عندما طمح ألبير كامو إلى استعادة الوحي من أجل كتابه الأول

---

٢٤ – دودغسون (أو ليويس كارول) مؤلف أليس في بلاد العجائب وقد كتبها من أجل أليس ليدل وشقيقتيها اللواتي عُهِد إليه بتربيتهما. (المترجم).

٢٥ – قلق وإعادة بناء، ر. أ. كورّيا، ١٩٣١، ص. ٩٠.

الضدان، كتب: «كلّ فنّان يحتفظ [...] في أعماق ذاته بمصدر وحيد يغذّي خلال حياته ما هو عليه، وما يكتبه[٢٦]». الكتابة هي السعي لقول شيء أو اثنين، يتكرّران بشكل دائم، من كتاب لآخر. وهذا ما يسمّيه بروست الرّتابة في العمل الفني. ومن أجل تمثيلهما وتغليفهما أو حتّى تمويههما، تُعتمد صور غالباً ما تكون مستقاة من الذاكرة. يمكن أن تأتي من ماضٍ بعيد جداً. كما تقول فلانري أوكونور «كلّ من يعيش إلى ما بعد طفولته يمتلك ذخيرة واسعة من المعلومات عن الحياة تكفيه لباقي أيّامه».

على هذا تكون الذاكرة بحدّ ذاتها رِوائياً. فإنّنا نعرف الآن أنّها ليست مجرد آلة تسجيل، وإنما تعمل بشكل مستمر على إعادة تشكيل الماضي. إنها تخترع أكثر مما تستعيد. إنها ديناميكيّة وتتغذى من خيالنا ومن شخصيتنا ومن أهوائنا ومن جراحاتنا. هكذا هي الحال لدى كلّ كائن بشري فما بالك لدى الكاتب؟ اختلاقات الذاكرة مفيدة له أكثر من أمانتها. لهذا لا تكون النماذج دائماً مطابقة لشخصيّات الرّوايات. إذ أنّ تلك النماذج لا تشكّل سوى الذريعة.

صحيح أن الناس، عندما يشيخون، يميلون إلى تجميد بعض الذكريات على شكل حكايات راسخة يحفظونها عن ظهر قلب ويستعيدونها كلمة كلمة. وفي هذه الحالة يغدو النّاس روائيّين إلى حدٍّ ما.

وفي النهاية، إذا ما تساءلتُ: علامَ يقوم الإبداع الأدبي؟ أقول إنّه في اعتماد خيار من الواقع، ماضيه وحاضره. أمام شخصيّة ما أو قصّة ما، نقول في أنفسنا: هذا لي، أو: هذا ليس لي. أعني بذلك أنّ هذا يتطابق، أو لا يتطابق، مع حساسيتي وطريقتي في فهم الحياة، وفي النهاية مع

---

٢٦ – مقدمة طبعة ١٩٥٨، لا بلياد، غاليمار، ٢٠٠٦، ص. ١٢.

جماليّة ما أو موسيقا ما تنبعث من ذلك. من الواضح جدّاً أن الذّاكرة تتجاوب مع هذا الخيار، ولا شك في أنها قد قامت مسبقاً باتخاذ هذا الخيار من تلقاء ذاتها.

علاقات الكاتب مع ذكرياته، وهي علاقات سرّيّة غامضة، يغذّيها بكثير من المراعاة إذ أنه يخشى دائماً أن يعكّر هذا المنبع أو أن يجده وقد شحّ. إذ أنّ هناك ظاهرة غريبة تحدث عند معظم الناس. أن يكون في ماضيهم أحداث أو أشخاص أو أماكن قد تسلّطوا على فكرهم بشكل وسواسي. وانتهى بهم الأمر إلى تحويلها إلى كِتَاب. وعلى هذا، سيكون من الصعب، إن لم نقل سيستحيل، عليهم أكثر فأكثر، التميز بين ما هو متخيَّل وما هو مُستذْكَر. يُلمح فلوبير إلى ذلك في رسالة إلى هيبوليت تين في شهر تشرين الثاني ١٨٦٦: « [...] ما قدّمه لي الواقع، بعد فترة قصيرة من الزمن، لم يعد مميّزاً بالنّسبة لي عن الإضافات التّجميليّة أو التّعديلات الّتي أضفيتها عليه[٢٧]».

بل أكثر من ذلك، يكفي أن يُكتب الكتاب حتّى نجد هذا الجزء من الماضي، الّذي اعتادَنا زمناً طويلاً، قد امّحى من ذاكرتنا. وهذا ما نسمّيه التّطهير (كاتارسيس). تُفرّ َغ النّفس ممّا بها. وهكذا تفيد الرّواية، بشكل متناقض، في إنقاذ شيء من الماضي ولكنها تساعد أيضاً في إفنائه. إنّها تلتهم الذاكرة. عندما ألّفت فرجينيا وولف *نزهة إلى المنارة* استخدمت للمرة الأولى أباها وأمّها. ودوّنت في *يوميّاتها*: «كتبت الكتاب بسرعة كبيرة و، بعد أن أنهيت كتابته، لم أعد مهووسة بوالدتي. لم أعد أسمع صوتها، لم أعد أسمعها».

في نهاية المطاف، ما هي الرّواية؟ إنها أشبه بمرآة تعكس، في آن

---

٢٧ – مراسلات، لابلياد، غاليمار، ١٩٩١، ج. ٣. ص. ٥٦٢.

معاً، حياة الكاتب الداخليّة الأكثر حميميّة ومظهراً من العالم الخارجي. إنها طريقة لتفكيك الواقع من أجل إعادة تشكيله بشكل مختلف، من أجل إعطاء صورة عنه أكثر صحة، أعني بذلك صورة قد تكون مفيدة للقارئ وأن تعلّمه شيئاً ما عن العالم وعن ذاته. فغالباً ما تكون الحياة بشكلها الخام غير متماسكة، لا بل مفرطة الغموض بحيث لا تمكّننا من استخلاص أمثولة منها. الحياة، عندما تُفكَّك ثم تُركَّب من جديد عبر موشور الرّواية، تتيح لنا فرصة للتّفكير. وبالإضافة لذلك هناك الإشباع الجمالي والانفعال، والتّفريغ العاطفي الَّذي تقدِّمه لنا.

أنا، نحن، هو

في نظر العديد من القرّاء، استخدام الضمير «أنا» في رواية ما مرادف للمُسارَّة والبوح. مع ذلك، وفي أغلب الأحيان، لا يكون استخدام الضمير «أنا» سوى طريقة أدبيّة. يمكن استخدامه بجميع الأشكال الممكنة. يمكن لـ «أنا» أن يكون أحياناً مجرد راوٍ، وأحياناً أخرى شاهداً وأحياناً شخصيّة رئيسة. في *البحث عن الزمن المفقود*، الراوي يدعى مارسيل، ولكن هذا الـ مارسيل، الَّذي لا يظهر اسمه إلا ثلاث مرّات، بالإضافة لكونه اسماً مفترضاً، مستعاراً من الكاتب لسهولة الاستخدام، ليس مارسيل بروست. إنّه شخصيّة بكل معنى الكلمة. طبعاً إنهما متشابهان. وحتّى إنهما يتشاركان في الموهبة الأدبيّة. هذا الـ «أنا» هو في الواقع حجر الزاوية في الرّواية. إذ أنه يتيح تفحصها بشكل مفصّل من الزوايا كافّة. يقدّم لنا وجودُ الراوي إمكانيّةَ إجراء تحليل داخلي مع إلقاء أوسع نظرة شاملة ممكنة. وإذا ما بحثنا عن بروست، نجده في شخصيّة سوان مثلما نجده في مارسيل، إن لم نقل أكثر.

في *الغريب*، نتوقع أن تُروى قصّة ميرسو، الشخصيّة الغائبة عن العالم، بصيغة الغائب. إلاّ أن كامو اختار أن يروي ميرسو الأحداث باستخدام الضمير «أنا» ليضعنا في صميم الصحراء الداخليّة لتلك الشخصيّة.

هناك أحياناً تراكب في الرّواة كما في *دورة اللولب* لهنري جيمس. جوزيف كونراد معتاد على هذا الأمر. في *حظّ* (في الفرنسيّة Fortune) تعدّد الرواة يسبّب الدّوار لدرجة أن القارئ لا يعود قادراً على تبيّن طريقه. وفي بعض روايات فولكنر، على سبيل المثال *ثلاثية سنوبس*، إذا لم نكن في يقظة شديدة فإنه سيصعب علينا معرفة من يتكلم. ويطول بنا الأمر إلى اللانهاية إذا ما أردنا تصوّر التّنويعات الّتي ابتكرها الرّوائيون حول شخصيّة الرّاوي المضطلع بشكل دائم تقريباً بمهمة تقديم فكرة خياليّة على أنها حقيقة واقعة.

إنّ تدخّل شخص ما يتناول الحديث مستخدماً ضمير المتكلم بالمفرد، أو حتّى بالجمع، يتم أحياناً بشكل متستّر. ففي رواية *مدام بوفاري* ذات الطابع الموضوعي جداً، كانت الكلمة الأولى هي الضّمير «نحن». ومن منّا لا يتذكّر وصول شارل بوفاري المسكين إلى المدرسة؟ «كنّا في قاعة الدّراسة، وحينها دخل النّاظر، يتبعه تلميذ جديد...».

ولكن ما إن نغادر قاعة الدّراسة حتّى تتّخذ الرّواية سيرها الطبيعي، بضمير الغائب حتّى النّهاية.

وكذلك، في رواية دوستويفسكي *الشّياطين*، حيث تُسرَدُ الأحداث معظم الوقت بضمير الغائب، يظهر راوٍ (ولن يعاود الظّهور وتسلُّم الكلام إلا في وقت لاحق وللحظات قصيرة): «عندما شرعت في سرد

قصّة الأحداث الأخيرة الَّتي حدثت في مدينتنا - هذه المدينة الَّتي لم يحدث فيها حتّى الآن أي شيء مميَّز...».

ضمير المتكلم الجمع هذا يؤقلم القارئ، جاعلاً منه تقريباً أحد سكّان المدينة حيث ستدور أحداث القصّة.

وهكذا، أحياناً، في رواية متجرّدة وغير شخصيّة، تتسلّم إحدى الشّخصيات الكلام بشكل مفاجئ. حتّى ليخيّل إلينا كأنها لم يعد لديها وسيلة أخرى للتعبير. وهذا ما يضفي دون شك لمسة صدق كان لا بد منها.

مذكّرات واعترافات

هناك غالباً الكثير من الاختلاق في الروايات الَّتي تدّعي أنها قريبة من السّيرة الذاتيّة، كروايات سيلين وهنري ميللر. ويصعب علينا تصديق بليز سندرار عندما يروي لنا مثلاً غرامياته في أعماق نهر السين مع ابنة أحد الغواصين. أما مارغريت دوراس، فقد ادّعت أن روايتها الهنديّة - الصينيّة بعنوان *العاشق* تروي قصتها الحقيقيّة وذلك من أجل بهر القرّاء، في حين أنّه لم يكن فيها أيّ شيء حقيقي تقريباً.

إلى جانب تلك السِّيَر المزيّفة، هناك السِّيَر الحقيقيّة والَّتي يمكن أن تشكّل إبداعات أدبيّة عظيمة ومبتكرة. يكفي أن نذكر في هذا المجال ميشيل ليريس.

الصّروح الأدبيّة الَّتي بقيت لنا تحت اسم مذكّرات أو اعترافات تسعى إلى هدف أبعد بكثير من مجرّد سرد قصّة حياة. وإذا ما كانت تؤثّر فينا فإن ذلك يحصل، إلى حدّ ما، رغماً عن الكاتب، بسبب بما قاله زيادة حين استرسل في الكلام دون أن يدري. كان هدف القدّيس أُغسطينوس الهداية والموعظة. وهدف ريتز وسان - سيمون إطالة

المعركة السياسيّة. واعتقد روسو أنّه، بإظهاره لصورته الحقيقيّة، يجعل المعرفة الشاملة للإنسانيّة تتقدم عند قارئيه، مع أن الاعترافات اتّخذت بسرعة طابع الجدال الحاسم مع مناوئيه. وكذلك، في ***السيد نيكولا***، ادّعى ريتيف دي لا بريتون[٢٨] أنه يؤلف كتاباً علمياً ويكشف القلب البشري في حين أنّ خياله الهذيانيّ قاده إلى عكس ذلك.

لدى هؤلاء المؤلّفين، لا نجد الحياة الخاصة في النّص فقط، وإنما في حواشي الطبعات العلميّة، الّتي ذيّلها أساتذة أخذوا على عاتقهم التّحقق من أدنى تصريح فيها، وهويّة أدنى الشخصيّات قيمة، وعمر عشيقاتهم... وهكذا نكتشف أن شاتوبريان يصطنع أكثر مما اصطنع كازانوفا.

المفاتيح

أنْ يبوح كاتب ما بكل ما يريد، فهذا شأنه. أما بخصوص الآخرين؟ هل يحق له التّسلّط على حياة الآخرين؟ كلّنا يعرف العبارة: «كل تشابه مع أشخاص....»، وهي عبارة لا تثبت أيّ شيء وليس لها حتّى أيّ مفعول قانونيّ. فها هو فلوبير يكذب دون أن يحمرّ خجلاً: «كلّ شخصيّات هذا الكتاب متخيَّلة، ويونفيل - لابيي نفسها بلد لا وجود له[٢٩]». ولكن اليوم، وعلى قطر عشرين كيلومتراً، هناك لافتات سياحيّة تدعو إلى زيارة بلدة ري RY «بلد مدام بوفاري». في ري ألغيت المقبرة المحيطة بالكنيسة، ولكن احتُفِظ بقبرين، قبر دلفين ديلامار، على شكل نصب هرميّ صغير، وكذلك قبر زوجها أوجين، المأمور الصحي. وعندما

---

٢٨ - واسمه الأصلي نيكولا، كاتب فرنسي ١٧٣٤ - ١٨٠٦ كتب رواية بثمانية أجزاء يروي فيها سيرة حياته. (المترجم).

٢٩ - رسالة إلى إميل كيلتو، مراسلات، لا بلياد، غاليمار، ١٩٨٤، ج. ٣، ص. ٧٢٨.

ذهبتُ لزيارة المكان، كان هناك ثلاثة أو أربعة مراهقين يجلسون على قبر أوجين. وبما أنهم كانوا يعيقون قراءتي للكتابة على الشّاهدة، نهضوا وهم يغمغمون استياءً: «هكذا، لم نعد نستطيع التدخين بهدوء...».

حتّى لو كان لدينا مفاتيح مدام بوفاري، أكانت دلفين ديلامار، أم لويز براديه أم أخريات أيضاً لو شئنا، فإنّ ذلك لن يفيدنا في فهمنا للرّواية. الإصرار على اكتشاف المفاتيح يعنى تجاهل طبيعة الإبداع الرّوائي بالذّات. فالروائي لا يتّخذ أبداً كهدف له لوحة دقيقة لهذا الشخص أو ذاك، كما يفعل الرّسام المصور. ما يهدف إليه هو موضوع أكثر عموميّة بكثير، إنّها الحياة. بالطبع إنه يأخذ ما يلزمه حيثما يجده. يمكنه الإفادة من ألف تفصيل صغير مستقى من هذا أو ذاك. وعلى هذا يصبح العمل كالتّرصيع المنمنم. لم يدّخر الدّارسون جهدهم في تفحّص *البحث (عن الزمن المفقود)* تحت المجهر، وكذلك الكثير من التّحف الأدبيّة وتقصّي أدنى تشابه مع أشخاص قد يكون الكاتب التقى بهم. هذا لا يُعلمنا أيّ شيء بخصوص عبقريّة الكاتب. يفسّر لنا مارسيل بروست ذلك بشكل جيد جداً في *الزمن المستعاد*: «يحسد الأديبُ الرّسامَ المصوِّرَ، ويتمنّى أخذ مسودّات، وملاحظات، وإذا ما فعل ذلك فإنه يُمنى بالفشل. ولكن عندما يكتب، لا يكون هناك أيّة حركة من حركات تلك الشخصيّات، أو عادة تشنجيّة، أو نبرة، إلا ويستوردها من ذاكرته؛ ليس هناك اسم شخصيّة مختلَقة إلاّ ويستطيع وضع ستّين اسماً لأشخاص صادفهم، بحيث يكون أحدهم موديلاً للتكشيرة، وآخر للنّظارة، وآخر للغضب، وآخر لحركة الذّراع المتعجرفة، الخ[٣٠]».

---

٣٠ - البحث عن الزمن المفقود، الزمن المستعاد، لا بلياد، غاليمار، ١٩٨٩، ج. ٤، ص ٤٧٨.

سُئل رجل عما إذا كان قد استُخدِم كنموذج لشخصيّة ألبرتين فأجاب بتواضع: «كنّا عديدين».

يؤكد بروست أنّ، عبر كلّ تلك التفاصيل الدقيقة، في الواقع «لا يتذكّر الروائي إلاّ ما هو عامّ». فعلى سبيل المثال، يريد إظهار حقيقة سيكولوجيّة فيقوم بذلك عن طريق تركيب حركة من العنق معتادة لدى شخص ما على كتفي شخص آخر. وهكذا فإنّ الإساءة إلى الحياة الخاصّة لا تُرتكَب عن خبث أو مكر، وإنما من أجل اكتشاف الحقيقة العامة للحياة تحت سلوك فرديّ.

قَبْلَ بروست، كانت جورج ساند تؤكد: «ينبغي عليك معرفة ألف شخص لكي تتمكّن من وصف واحد فقط[٣١]».

بالنسبة لها، «في واقع الحياة، الإنسان ينقصه المنطق وهو مليءٌ بالتناقضات وبالتشتّت إلى درجة تجعل رسم رجل حقيقي مستحيلاً، ولا طاقة لأيٍّ كان به، في أيّ عمل فنّي... وعلى هذا يكون من الحماقة الاعتقاد أن الكاتب قد أراد جعلَ هذا الشّخص أو ذاك محبّباً أو بغيضاً عن طريق إعطاء الشخصيّات سماتٍ التقطها على الطبيعة؛ إن أدنى اختلاف يجعل من هذا الشخص كائناً مصطنعاً، وإنّني أؤكّد أنّه لا يمكن في الأدب تقديم رسمٍ مقاربٍ للحقيقة عن شخص حقيقي دون الوقوع في اختلافات كبيرة ودون تجاوز عيوب ومزايا الكائن البشري الّذي اعتُمِد كنموذج أوّليّ للخيال، تجاوز قد يمضي بعيداً جداً، أكان ذلك بالخير أم بالشر».

رغم كل شيء، كما يقول فرويد، «لا يمكن للمرء أن يفعل أي شيء حقيقي، دون أن يكون مجرماً بعض الشيء». فالكاتب موزّع بين قواعد اللّياقة التقليديّة والتّكتم والالتزام بمراعاة أولئك الّذين اتّخذهم،

---

٣١ – سيرة حياتي، كوارتو، غاليمار، ص.٦٤٦ – ٦٤٧.

إلى حدٍّ ما، كنماذج والضرورة الجماليّة الَّتي تقول له إنّ رواياته ينبغي أن تكون بهذا الشّكل، وليس غير ذلك.

إن كنّا لا نسمح لأنفسنا باستقاء المعلومات من حياتنا الخاصة ومن حياة الآخرين، فإن معظم الأدب لن يكون موجوداً. لا روسو، ولا ستندال، ولا فلوبير، ولا دوستويفسكي، ولا بروست، ولا فولكنر، ولا كافكا.

المضجر في الأمر هو أننا لا نعرف أبداً كيف ستكون ردة الفعل لدى تلك النماذج. في أغلب الأحيان، سيّئة.

يقول بلزاك: «لديّ خمس شكاوى صريحة من أشخاص يقولون إنّني انتهكت حياتهم الخاصة. ولدَيّ رسائل من أغرب ما يكون حول هذا الموضوع. يبدو أن هناك عدداً من نماذج السيد مورتسوف مماثلاً لعدد ملائكة كلوشغورد، والملائكة تمطر علي، إلاّ أنها ليست بيضاء[٣٢]».

ولكن أحيانا، وبينما نتوقع منهم موقفاً أسوأ من ذلك، نجدهم على العكس مسرورين. أو حتّى إنهم لا يتعرفون على أنفسهم بل يعتقدون أنّ الصورة الكاريكاتوريّة التي رُسمت ليست لهم بل هي لغيرهم. أو نجدهم أيضاً غير متضايقين مما كان يُخشى أن يتضايقوا منه، وإنما من أحد التفاصيل البسيطة. أحياناً، تتحول القراءة إلى دراما. كشعور روبير دي مونتسكيو[٣٣] عندما اكتشف نفسه في كارلوس. مونتسكيو

---

٣٢ – رسالة إلى مدام هانسكا، منشورات دلتا، ١٩٦٧، ج. ١، ص. ٤٤٧.

* – (في رواية زنبقة الوادي التي تجري أحداثها فيما يُسمّى قصر كلوشغورد، يصف بلزاك، في مواقع عدّة، مدام دي مورتسوف بأنها ملاك. (المترجم).

٣٣ – الكونت Robert de Montesquiou ١٨٥٥ – ١٩٢١ أديب وناقد وشاعر فرنسي. كان مثلياً. اتّخذه بروست نموذجاً للبارون كارلوس في *البحث عن الزمن الضائع*. تجدر الإشارة إلى عدم الخلط بينه وبين شارل دي مونتسكيو Montesquieu ١٦٨٩ – ١٧٥٥ الكاتب والفيلسوف الفرنسي صاحب *روح الشرائع*. (المترجم).

مختلف جداً عن البارون كارلوس الَّذي وصفه بروست، على الأقل من الناحية البدنيّة. ولكنه كان أول من اكتشف أن بروست قد فضح أمره. وحتّى لو أن مونتسكيو تمكّن من إبقاء نفسه بعيداً عن طائلة الفضيحة وعن فقد الاعتبار، فقد اكتشف أن بروست، عندما حكم على كارلوس بالوصول إلى قاع الرذيلة والانحطاط والخرف، قد وضع إصبعه على حقيقة أكثر واقعيّة من الوقائع. يعرف أنّه، من الآن فصاعداً، وإلى الأبد سيكون كارلوس، بل يمكننا القول إنّ ذلك سيقوده إلى حتفه. فقد أسرّ إلى أحد أصدقائه: «ها أنّني مستلقٍ، مريضاً، بفعل نشر ثلاثة مؤلفات قضّت مضجعي[٣٤]».

كلّما زاد الكلام عن البحث، كلما زاد شعوره بالقهر. ذات مرة، سأل مدام دي كليرمون – تونير[٣٥]: «هل سيكون لزاماً عليّ أن أدعى مونتيسبروست؟»

ويمكن اكتشاف ملامح مدينة غيريه في وصف مدينة شامينادور مما جعل المدينة بأكملها تبدي استياءها وغضبها من مارسيل جوهاندو[٣٦].

كتب بروست إلى غاستون غاليمار: «كتبت لي امرأة كنت قد أحببتها منذ ثلاثين عاماً رسالة غاضبة لتقول لي إن أوديت ليست سواها هي بالذات، وإنني وحش بغيض. إنّ مثل هذه الرسائل (والرّدود

---

٣٤ – فيليب جوليان، روبير دي مونتسكيو، أمير ١٩٠٠، المكتبة الأكاديمية بيران، ١٩٦٥، ص. ٣٦٤.

٣٥ – المرجع السابق، ص. ٣٦٨.

٣٦ – مارسيل جوهاندو ١٨٨٨ – ١٩٧٩ كاتب فرنسي ولد في بلدة غيريه التي جعل منها مسرح قصصه القصيرة تحت اسم شامينادور، مما استثار غضب سكانها. (المترجم).

عليها!) هو ما يقتل كل عمل. أنا لا أتكلم عن المتعة، فقد تخلّيت عنها منذ زمن بعيد[٣٧])).

اكبر عدد من القصص الدراميّة، على ما نعتقد، تتسبب به الشخصيات النسائيّة. كيف ستكون نماذجها سعيدة بالتعرف على نفسها في مرآة شوَّهها الهوى ومآسي الحب؟

هذه الرياضة، الَّتي لا تخلو من التّطفّل على الخصوصيات، والمتمثلة بالبحث عن المفاتيح تؤدي إلى الكثير من اللّغط والالتباس. وقد يحصل أيضاً أن لا تكون الرّواية نسخة عن الحياة، وإنما يكون العكس هو الصحيح. بالطبع، لا أحد يصدّق ذلك، ويكون الروائي هو المتهم بالنسخ وليست الحياة[٣٨]. اسمحوا لي بذكر مثالين شخصيين عن ذلك.

في روايتي الأولى، *المسوخ*، تخيّلت أنّ محققاً صحفيّاً، مكلّفاً ببحثٍ حول وباءِ انتحارٍ لدى السنّوريات، وجد نفسه مضطراً لرمي هرّة من النافذة. وبعد نشر الرّواية بفترة من الزمن، قام مصوّرو إحدى الصحف الأسبوعيّة المصوَّرة بفعل الشيء نفسه.

ليديا وهي بطلة إحدى الروايات بعنوان *قصر الشتاء*، تدير متجر حلويات في مدينة بو Pau وصادف أنْ كان هناك، خلال الحرب، في تلك المدينة وفي ساحة رويال محل بيع حلويات أو صالون شاي يحمل الاسم نفسه. اعتقد الناس جميعاً أنّني اتخذت من محل الحلويات هذا نموذجاً لي. في حين أنّني، حين افتتحَتْ المحل، كنت قد غادرت بو ولم أعد أسكن فيها وحتّى إنّني كنت أجهل وجود مثل

٣٧ – مارسيل بروست – غاستون غاليمار، مراسلات، غاليمار، ١٩٨٩، ص. ٥٢٦.

٣٨ – هكذا وردت هذه العبارة الأخيرة في النصّ. (المترجم).

هذا المحل. لا فائدة من الإنكار أنه كان لدي نموذج حقيقي، ولكنه ليس على الإطلاق محل ليديا في ساحة رويال. ينطبق على هذه الحالة اسم المفتاح الزائف. وأضيف أنّ من كانت النموذج الحقيقي تعرّفت إلى نفسها، وأقلّ ما يقال عنها، إنّها استشاطت غضباً.

هناك من يتعرفون على أنفسهم ويغضبون، وأولئك، وهم ندرة، الَّذين يسرّون. وهناك أيضاً كل أولئك الَّذين يعتقدون أن حياتهم وشخصيتهم جديرة بأن تصبح موضوعاً لرواية. إلاّ أنّ أحداً لم يأبه لذلك.

القراءة

القراءة فعل من أفعال الحياة الخاصة، مثلها في ذلك مثل الكتابة، إن لم نقل أكثر. في خلوة مع الكتاب. ربما سنجد أنفسنا في تلك الصفحات الَّتي كتبها شخص آخر. حياتنا نحن بالذات، الَّتي نجهلها إلى حد بعيد، نعتقد فجأة أننا أصبحنا نفهمها. الخيال يُعلمنا عن أنفسنا أكثر مما يُعلمنا الواقع.

نخلق علاقة شخصيّة تماماً مع كُتّاب الماضي الَّذين نحبهم. لن نراهم أبداً ولكننا نعِزُّهم، رغم أن السنين، بل القرون، تفصل بيننا وبينهم. إنهم أقرب إلينا من أفرادٍ من عائلتنا، أو أشخاصٍ نعتقد أننا نحبهم. ويمكن أن يصبحوا عزاءنا الوحيد. يقول لنا إيليو فيتّوريني: «في الفترات الأدبيّة العظيمة، كان هناك دائماً شخص كتشيخوف، شخص يتخلّى عن الرّواية وعن أيّ شكل من أشكال التمثيل والتفسير (الصريح) في عصره، ليلامس نفوس المهزومين المعزولة في عصره في أعمق أعماقها، الَّتي عزلها الهلع والعاصفة[٣٩]».

---

٣٩ – يوميات على الملأ، غاليمار، ١٩٦١.

البعض ممن يُسِرُّون بمكنونات حياتهم الخاصّة لا يتكلّمون أبداً عمّا يكتبون. كما لو أن ذلك أكثرُ خصوصيّةً من حياتهم الخاصة. الحسابات الَّتي نُصفّيها مع ذواتنا على الورق، هي أهمّ شيء شخصي نملكه. الحياة الخاصّة الحقيقيّة، هي الكتابة.

في كتاب شهير، طالبت فرجينيا وولف بأن يُخصّص للنساء اللواتي يرغبن في امتهان الكتابة غرفة فرديّة. وهذا يصحّ بالنسبة للرجال. من يكتب، يحتاج إلى غرفة على انفراد، أي إلى مكان يكون فيه وحيداً مع كتابته. و، في حياته الخاصة، سيكون ذلك هو المكان الأكثر خصوصيّة.

غالباً ما شهدت تلك النزعات المتعاكسة الَّتي تدفع بالكاتب تارة، إلى أن يظهر لك أنه يمارس الكتابة، وتارة أخرى، حرصه الشديد على إبقاء ذلك لنفسه. وهذه بيّنة جديدة، إن كان هناك ضرورة لذلك، على أن أكثر الأشياء خصوصيّة في حياة الكاتب الخاصة هو علاقته بالكتابة. وحتّى لو كان من أولئك الَّذين يكتبون من أجل «التواصل» فإنه لن يتشاطر تلك العلاقة تماماً مع أقربائه وأصدقائه، فما بالك مع قرّائه!

كتابة الحب، أيضاً....

في موضوع الحياة الخاصة، لا بدّ لنا أن نضيف تناقضاً كبيراً يختصّ بالحب. الحب ينتمي إلى المجال الحميميّ وهذا لا يمنع أن يكون الحب موضوعاً خالداً من مواضيع الإلهام الأدبي.

بيير لازاريف، الصّحفي الشهير، الّذي سبق أن عملتُ معه فيما مضى، كان يقول أنْ ليس هناك سوى شيئين يهمان الجمهور: الحيوانات، والغراميات *ويُفضّل أن تكون مُمانَعة*. أعتقد أنه كان على حق. حتّى لو أنّنا لم نعد نستطيع أن ندعم فرضيّة ديني دي روغمون الّذي كان يعتبر الحب أحد اختراعات الشّعراء الجوالين في الغرب فإنه يبقى غذاء أدبنا. دون الحبّ سرعان ما تعاني أعمالنا الأدبيّة من فقر الدّم وهذا صحيح منذ أيام هوميروس ومنذ هيلين الّتي تسببت في حرب طروادة ومنذ رحلات أوليس الّذي ذهب من كاليبسو إلى نوزيكا، بينما بينيلوب تنتظر.

عندما كتب تشيخوف ***السهوب*** قال في غمرة قلقه: « إنّ قصّة قصيرة تخلو من النساء، ليست سوى آلةٍ دون بخار. لديّ، والحق يُقال، الكثير من النساء ولكنهنّ لسن نساءً متزوجات ولا عاشقات. وأنا، دون النّساء....[1]».

---

١ – رسالة إلى إيفان ليونتييف – شتشيغلوف، مراسلات، منشورات بلون، ١٩٣٤، ج. ١، ص. ٢١٤.

عندما وصل ألكسندر دوماس ومعاونه ماكيه إلى الفصل الأربعين من رواية *بعد عشرين سنة*، لاحظا، بشيءٍ من الهلع، أنهما لم يُدرجا فيها قصّةَ حب، في حين أن نجاح *الفرسان الثلاثة* قد نتج بالنسبة للكثيرين عن قصّة الحب بين بوكينغهام وآن دوتريش.

لا أرى سوى مثال واحد لروايةٍ معاصرة غابت عنها النساء. إنّها رواية *الطاعون* لكامو. إلا أن ذلك قد نجم عن كون فكرة الفراق تشكّل أحد موضوعات *الطاعون*. وحتّى إن كامو كان يريد أن يجعل من الفراق الموضوع الرئيس. إذ أنّ الفراق كان يبدو له إحدى مزايا تلك الحرب، الرمزية، الّتي كان يعمل على وصفها. وقد دوّن في دفاتره أن أدب سِنيّ الأربعينيات يَستخدِم، بل يغالي في استخدام، أسطورة أوريديس[٢]. وقد وجد التفسير لذلك: «إذ أنه لم يحصل من قبل أن انفصل مثل هذا العدد من العشاق[٣]».

في الرّواية، الدكتور ريو، الّذي توفيت زوجته بعيداً عنه، والصّحفي رامبير المُحاصَر في المدينة بعيداً عن المرأة الّتي يحب، والتّعِس غران الّذي هجرته زوجته منذ زمن، رجالٌ وحيدون لا يرافقهم سوى شبح حبٍّ تمت تنحيته مؤقتاً. إلا أن الكلام عن الفراق ليس سوى طريقةٍ مختلفةٍ للكلام عن الحب.

إذن، وفيما عدا بعض الاستثناءات، يبقى الحبُّ القضيّةَ العظمى في الرّواية. لا أنوي الرجوع إلى العصر الوسيط، إلى الجنس الغزلي

---

٢ – في الأساطير اليونانية، هي زوجة أورفيوس. ماتت إثر لسعة أفعى بعد زواجهما مباشرة. راح زوجها يحاول استعادتها من الجحيم دون جدوى، حتّى غدت قصتهما نموذجاً للفراق والانفصال. (المترجم).

٣ – الأعمال الكاملة، لا بلياد، غاليمار، ٢٠٠٦، ج. ٢، ص. ٩٦٨.

الَّذي نجدُ بواكيره منذ الفترة الميروفنجية[٤] مع فورتونا[٥]، بل أقفز إلى القرن السابع عشر، حيث أصبح الحب راسخاً في الأدب بشكل متين. وقد أعطى الفيلسوف هوييه (Huet) التعريف التالي للرواية: «ما يُسمى روايةً بالمعنى الصحيح للكلمة هي قصصٌ مصطنعةٌ لمغامرات غراميّة كُتبت نثراً وبفنٍّ من أجل إمتاع وتسلية القارئ».

مثل هذا التعريف لا يناسب، لا ستاندال ولا فلوبير ولا دوستويفسكي ولا بروست ولا جويس ولا كافكا ولا فولكنر ولا حتّى مدام دي لافاييت.

مدام دي لافاييت تبدي حذرها من الحب. فبالنسبة لمؤلِّفة *أميرة كليف* (١٦٧٨)، الحب شيءٌ خطرٌ يهدّد سلامة الإنسان، وينبغي الحذر منه. ومع ذلك فهي لا تتكلم عن أيّ شيءٍ آخر.

وها قد بدأ القرن الثامن عشر. فجأةً بدا أن الكُتّاب يزدرون الحب فلا تسيل من أقلامهم سوى كلمة: المتعة. وعلى هذا نجد أن الرّواية تتماشى مع فلسفة العصر. فلسفة الفلاسفة الماديين الفرنسيين الَّذين استعادوا تجريبيّة لوك. فعلى سبيل المثال، لا يضع كونديّاك هدفاً للحياة البشريّة سوى «تحاشي الكدر والبحث عن المتعة». هذه المتعة الَّتي، بحسب تعريف الموسوعة الكبرى، تجعلنا سعداء على الأقل طيلة الوقت الَّذي نتذوقها فيه. النموذج الأولي لهذه الروايات الَّتي هي على الأغلب قصيرة وسريعة هي قصّة الفارس دي غريّو ومانون ليسكو. لا تدّخر مانون أيّة مناسبة من أجل التضحية بالحب والأمان لقاء لحظة متعة. وكلمة متعة هي الكلمة الَّتي ترد في كل مرةٍ تظهر فيها مانون. في جدل حول الحب والفضيلة يخلص دي غريّو إلى القول:

٤ – من القرن الخامس وحتّى منتصف الثامن. (المترجم).

٥ – شاعر من القرن السادس كتب باللاتينية. (المترجم).

«بالشكل الَّذي صُنعنا به، من المؤكد أن سعادتنا تقوم على المتعة وأتحدى أن تثبت لدى الناس أيّة فكرة أخرى[٦]».

ويُضيف موضّحاً أنّ أحلى المتع هي متع الحب.

ولا بد لنا من ذكر استثناءٍ هام، إذ أنه يستبق ما ستكون عليه الرّواية بعد قرنٍ لاحق. إنها رواية *إيلويز الجديدة*[٧]. تندرج قصّة الحب فجأة تحت فكرة الشوق والألم. جان جاك، الذي يعاني شخصياً من مشاقّ الحياة، يمجّد حبّاً آثماً. وهذا ما يحاول، وبصعوبةٍ كُبرى، التوفيق بينه وبين الوجه الآخر لروايته، الوجه التربوي والأخلاقي.

وبعد استراحة القرن الثامن عشر، المكرّس للمتعة، سيعود الحب بقوةٍ إلى الأدب وسوف يرافق الرّواية في تطوّرها وتحوّلاتها حتّى بعد أن غيّرت الرّواية تعريفها وأهدافها، عندما ننتقل من بلزاك إلى فلوبير أو من الطبيعيين إلى بروست. وعندما تفقد الرواية براءتها وتثير تفكيراً حول طبيعتها وتقنيتها وتتبنى قواعد عملٍ جديدة. عبر هذه التحولات يستمر تناقض الرّواية الأساسي. إنها خيال، حكايةٌ كاذبةٌ تتيح لنا البحث واكتشاف حقيقة النّاس والعالم. والحبّ هو إحدى القطع الأساسيّة في هذه الحقيقة.

إنّني، بالطبع، أقرُّ بأنّ الحبّ يضطلع بدور الممثل الصامت. لفت أندريه مالرو الانتباه إلى أن *الإخوة كارامازوف* ليست لا رواية بوليسيّة ولا رواية غراميّة على الرغم من أن القتل والحب يشغلان مركز الكتاب، ما يهمّ دوستويفسكي، موضوعه الحقيقي، هو الشّرّ.

---

٦ – فوليو كلاسيك رقم ٣٥١٤، غاليمار، ص. ١٢٢.

٧ – رواية لجان – جاك روسو تحكي قصّة حب بين جولي وسان برو مربّيها الفقير. استُخدِم في الرواية أسلوب الرسائل. (المترجم).

ويمكننا القول كذلك إن بروست يكلّمنا عن حبّ سوان لأوديت وعن حبّ مارسيل لألبرتين، ولكن الموضوع الحقيقي في *البحث* هو التعبير عن رؤيةٍ فلسفيّة للعالم. تجربة الزمن الانفعالي ومغامرة رجلٍ يسعى إلى شقِّ طريقه في الحياة.

لابد لنا أن ننتظر وصول السرياليين لنسمع إعلان السيادة المطلقة للحب. وها هو اندريه بريتون يعلن بطريقته القاطعة: «الحب سيكون. وسنختصر الفنّ إلى أبسط تعبيرٍ عنه ألا وهو الحبّ».

و بالرغم من تطور الرّواية، أتساءل عمّا إذا كانت عبارة بيير لازاريف عن الحب *الّذي يُفضّل أن يكون مُمانعاً* ما تزال صالحة، إن لم نقل خالدة. ماذا يمكننا أن نروي عن الحب إن لم يكُن مُعاكَساً؟

ولكن، أكان الحب معاكَساً أم ناجزاً، فإن الحداثة تكمن في طريقة وصفه.

ونعود ثانية إلى أندريه مالرو الذي كان يقول إن ستاندال قد غشّ، إذ أنه لم يُبيّن لنا كيف كان جوليان سوريل ومدام دي رينال يمارسان الحب. لاشك في أنّ ستاندال الّذي لم يكن يخشى المواقف ولا الكلمات في مراسلاته أو *يوميّاته* كان ملتزماً بأعراف العصر، ناهيك عن صرامة العدالة. وكان يفضّل ترك القارئ يتخيّل لوحده كيف كان يتصرف جوليان سوريل وكيف كانت الآليّة الجنسيّة لدى مدام دي رينال تعمل. وكذلك فلوبير في مسوداته الّتي كان يسميها السيناريوهات لـ *مدام بوفاري* لا يحرم نفسه من وصف ما يسميه بكل بساطة «حياة الفسق». ومع ذلك، فإن إخفاء كلّ ذلك من الرّواية، لم يمنع محاكمته ذائعة الصيت.

اليوم، وفي العديد من الروايات، لا يُكتب الحب. بل يُكتب كيف

يُمارَس الحب. ويبدو لي أنّ في مثل هذا النوع من الوصف تمضي النساء إلى أبعد مما يمضي الرجال، اقرؤوا ***هوىً بسيط*** لـ آنّي إرنو ***والجزار*** لـ ألينا رييس و ***À vous*** لكاترين كوسيه و ***L'Impudeur*** لـ غيلين دوران. ولنكتفِ بهذا القدر.

هناك طريقة أخرى لتخيّل الكتابة عن الحب. الكتابة في أحيان كثيرة هي مشروعٌ للإغراء، إغراء القارئ طبعاً. ولكن أيضاً، وبشكل سرّي، للشّخص (ذكراً كان أم أنثى) الَّذي معه يمكن لكل شيءٍ أن يبدأ، أو الذي فشلت معه كلّ الوسائل أو أيضاً الَّذي انتهى معه كلّ شيءٍ. باختصار، ذلك الذي لنا معه حسابٌ غراميّ لا بدّ من تصفيته.

في الحالة الخاصة الَّتي تتم فيها الكتابة مع استلهام، من قريب أو بعيد، شخصٍ ما، تعترضنا مشكلة تتمثّل في عدم معرفتنا كيف سيكون رد الفعل لديه. لقد نوهت في فصل سابق إلى أنّ الأمر يتحوّل إلى مأساة. كيف يمكن لملهمات الشخصيات النسائيّة أن يكنّ راضياتٍ عن الصورة الَّتي تقدمها الرّواية عنهن والَّتي هي مرآةٌ شوهها الهوى ومصيبة الوقوع في الحب؟ ربّما سيكتشفن أنّ في اللحظة الَّتي يكتب فيها الكاتب عن الحب الَّذي سيطر على حياته، على الأقل خلال فترة ما، فإن عشيقته الحقيقيّة لم تعد المرأة الَّتي يتكلم عنها وإنما هي الأدب.

يمتلك كافكا طريقةً خاصة به لتوجيه رسائل الحبّ أو اللاحبّ. مثلاً الحكاية غير المكتملة بعنوان ***عازب بين عمرين***[٨] هذا العازب يحلم بامتلاك كلب. إلا أن العديد من الاعتراضات تشغل باله. الكلب قذر، والعازب مهووس بالنظافة. الكلب يجلب البراغيث، وقد يحصل له أن يمرض، ولا نعلم ما إذا كان مرضه معدياً أم لا. على كل حال

٨ – الأعمال الكاملة، لا بلياد، غاليمار، ١٩٨٠، ج. ٢، ص. ٣٥٥.

يبقى هذا المرض منفراً. ومن ثم سيأتي اليوم الَّذي يصبح فيه عجوزاً. بينما لم تواته الشجاعة على التخلص من كلبه في الوقت المناسب. «نجد في عينيه الكلبيّتين الدامعتين صورة شيخوختنا بالذات. ونشعر بعذاب هذا الحيوان نصف الأعمى، المصدور، الَّذي أصبح شبه عاجزٍ بسبب السمنة وندفع ثمناً غالياً للمتعة الَّتي يمكن أن يكون الكلب قد قدّمها لنا فيما مضى». إذن، لن يكون هناك كلب. هذا الأمر يحز في نفس العازب الأناني. الحلّ المثالي سيكون في اقتنائه حيواناً لا يكلّفه الاهتمامُ به كبيرَ عناء، ويمكنه أن يوجّه له ركلةً من وقتٍ لآخر، ويستطيع إرساله للنوم في الشارع، بشرط أن يبقى تحت تصرفه حالما يشعر بالرغبة بذلك، ليأتي ويلعق له يديه ويحيّيه بنباحه.

على الأرجح، كان الكاتب يهدف من هذه الحكاية الشنيعة إعلام فيليسه باور (خطيبته) بأن مؤلّفها غير صالح للزواج.

لقد قدم أوديبرتي، ذو الخيال الخصب، مثالاً ذكياً جداً، بل ربما كان عليّ القول مخاتلاً، عن نوايا الكاتب الخفيّة والطريقة الَّتي يمكن لكتاب ما أن يتحول إلى رسول عشقٍ خفي. كان ذلك بخصوص روايته **سيد ميلانو**[٩]. يكتب رجلٌ القصّة الَّتي عاشها مع فتاةٍ شابة لكي تقرأ عمة هذه الفتاة تلك القصّة وتطّلع عليها. ولكن ليس هذا كلّ شيء. لقد أوحى أوديبرتي أنه قد كتب هذه الرّواية على شكل رسالةٍ موجهةٍ لكي يقرأها شخصٌ ما: «وبالتالي، يمكن أن أكون قد سلكت مسلك **سيد ميلانو**، بشكل غير مباشر، وكتبتُ هذه الرّواية من أجل شخص حاولت أن أروي له بطريقٍ شديدة الالتواء، وبفضل كتاب، القصّة الَّتي كنت أجد صعوبة في روايتها بشكل مباشر وبالصوت الحي».

---

٩ - غاليمار، ١٩٥٠.

بل أكثر من ذلك، يعتقد أوديبرتي أنه إذا ما فهمت المرأة صاحبة الشأن أن الرّواية عبارة عن رسالة فإنها لن تقرأها. لن تكون بحاجةٍ لأن تطّلع عليها إذ أن مضمون الرسالة يكمن بأكمله في وجود الرسالة[١٠]».

قد يكون هذا الشيء أجمل بكثير مما يمكن تصديقه. فإننا نعرف مدى خصوبة خيال أوديبرتي.

هذا يذكّرني بإحدى وظائف الرّواية الغراميّة، وظيفةٍ قديمةٍ إلا أنّها دائمة التجدد. وهذا ما أسميّه الرّواية ككلمة سرّ. الرّواية الَّتي ترمز إلى مشاعر العاشقين والَّتي تصبح برهاناً مادياً على ذلك وكأنها طلسم سحري. في سنيّ ١٩٠٠، عندما كان ينوي رجلٌ ما أن يُفهم إحدى السيدات ما يشعر به نحوها، كان يقدّم لها كتاباً يحملُ عنواناً شبه بريء، *صداقة عاشقة*[١١]. ومن الغريب في الأمر، ليس هناك على الغلاف اسمٌ للمؤلف وإنما نجومٌ ثلاث.

(الكاتبة المُغْفَلة كان اسمها إرمين لوكونت دي نوّي، وهي إحدى صديقات موباسان، لا بل أكثر من صديقة.) فإذا ما علِقت السيدة في *صنارة صداقة عاشقة*، تغدو الرّواية وإلى الأبد، بين الاثنين، نوعاً من العهد أو الطلسم السري. وقد لعبت هذا الدور أيضاً رواية *مولن الكبير*. وعندما كان الرئيس فرانسوا ميتران يهتم بسيدةٍ ما، كان يبدأ بتقديمه لها رواية ألبير كوهين *حسناء السّيد* (*Belle du Seigneur*)، أعرف ذلك من صاحبة المكتبة الَّتي كان يتزوّد من عندها.

أفضل ما يمكننا أن نتمناه لكتبنا هو أن تصبح، بهذا الشكل، كلمات مرور (mots de passe – passwords) تبقى وتستمرّ، حتّى في حال

---

١٠ – حوارات مع جورج شاربنتييه، غاليمار، ١٩٦٥.

١١ – كالمان ليفي، ١٨٩٦.

تعذر الخلود، كذخائر ثمينة في ذاكرة العشاق.



نصف ساعة عند طبيب الأسنان

كنت أَكُنّ الكثير من الإعجاب والمودة لجورج فريدمان عالم الاجتماع الشهير. ولكن عندما نكون معاً في الشارع، أو في الحافلة، أو في المطعم، ما إن تحصل أدنى حادثة، ما إن يظهر أي شخصٍ غير اعتيادي، لم يكن يتوانى عن القول: «ها قد حصلتَ على قصّة قصيرة». تلك هي لعنة المسكين الّذي أُلصِقت عليه بطاقة: مؤلف قصص قصيرة. وكنت أقسم في قرارة نفسي: «إن قال ذلك مرة أخرى، فلن أكتب قصصاً قصيرةً أبداً» ولكن ما حصل هو أنه انتهى بي الأمر لكتابة قصّة قصيرة حول هوس جورج فريدمان البريء ذاك.

خلال شبابي كان هناك كتاب يبهرني: ***أول ٤٩ قصّة قصيرة***[1] لهمنغواي. رجلٌ كتب ٤٩ قصّة قصيرة! وكنت أقول في نفسي إنّني لن أتوصل إلى ذلك مطلقاً. وها إنّني قد كتبت حتّى هذا اليوم أكثر من ١٠٠ من تلك القصص. وهذا لا شيء أمام بيرانديلو ٢٣٧ ناهيك عن تشيخوف ٦٤٩. ومع ذلك اشتهر تشيخوف وبيرانديلو بمسرحهما أكثر مما اشتهرا بقصصهما القصيرة. وهذا ظلم يتطلب منّا نظرة تحليليّة.

لماذا كان ستاندال يدّعي: «عندما يكتب المرء قرابة الدزينة يكون الخزان قد فرغ ولا يعود هناك وسيلةٌ للمتابعة»؟

١ - منشورات أبناء سكريبنر، ١٩٣٨.

حين دُعِيَت فلانري أوكونور لإلقاء محاضرة حول معنى القصّة القصيرة أمام اجتماعٍ للفنانين نُظّم في لانسينغ، ميتشغان، صرّحت: «لم يكن لديّ أدنى فكرة، إلاّ أنّني تلقفت الفرصة لأنني أحب السفر بالطائرة الخ.. وقلت في نفسي مازال لدي عشرة أشهر لاكتشاف ذلك المعنى. أنوي إلقاء بعض العبارات الرسميّة والتأكيد مثلاً على أن القصّة القصيرة ترمّم الفكر التأملي ولكنني أتساءل كيف سوف أتدبر أمري». (رسالة إلى روبي ماكولي، ١١ سبتمبر[٢] ١٩٥٥.)

وتقول أيضاً، وهي على الأرجح تنسب إلى صديقةٍ وهميّة ما تشعر به هي نفسها: « تمارس إحدى صديقاتي كلا الجنسين الأدبيّين، وتقول إنّ لديها انطباعاً دائماً بالتعرض لهجوم ذئاب عند مخرج غابةٍ مظلمة عندما تترك الرّواية لتكتب قصصاً قصيرة[٣]».

قالت مستغربة، وهي الكاثوليكيّة المتشددة: «اكتشفت أن أعمالي يقرؤها أناسٌ لا يأبهون نهائياً لا للنّعمة grace ولا للشيطان».

من ناحيتي الخاصة، أعتقد أن الأمر منوط بالمعنى الآخر لكلمة grace [٤]. وهذا ما أدّي إلى كون كلّ قصصها القصيرة ناجحة في حين كانت معرّضة بسهولة إلى الفشل. إنّها نماذج يُحتذى بها لكل من يسعى إلى فهم هذا الفن. وإنّ ما تجدر الإشارة إليه يكمن في عنصر المفاجأة، الزاوية المبتكرة الّتي من خلالها يتم التطرق إلى كلّ فكرةٍ وكلّ رأي. تنبع لديها روح فكاهةٍ فريدة من رؤيةٍ غير اعتياديّة، متناقضة

٢ – عادة الكينونة، غاليمار، ١٩٨٤، ص. ٩٣.

٣ – الغموض والأخلاق، غاليمار، ١٩٧٥، ص. ٨٤.

٤ – لهذه الكلمة في الفرنسية معنيان رئيسان. الأول هو النعمة، وبالأخص النعمة الإلهيّة. والثاني بمعنى اللطف والظرف. (المترجم).

للحياة – وهو ما تسميه التهريج – وتخلص هذه الرؤية إلى أن تفرض نفسها كحقيقةٍ لا تدحض.

بالنسبة لها القصّة القصيرة تتوجه إلى القارئ عن طريق الحواس. ينبغي الحذر من التجريد. وقد أكدت «ينبغي أن يمرّ كل شيء عبر الدم، وليس عبر الرأس». أو أيضاً: «بالنسبة لكاتب الخيال، حجر المحك لكل شيء يكون في العين». وأيضاً: «ينبغي على القاصّ أن يفهم أنّ الشّفقة لا تنتج عن الشّفقة، ولا العاطفة عن العاطفة ولا الفكرة عن الفكرة. بل لا بدّ من إعطائها جسداً».

وكان مارسيل أرلان، يعتقد مثل فلانيري أوكونور، أنّ القصّة القصيرة ليست بحاجةٍ إلى نظريّة: «ما تطالب به من مُريديها، هو الحبّ، أي إنّه إيقاع داخلي يتوافق مع طبيعتها الخاصة».

كان لا بد أن تمضي بضعةُ قرونٍ لكي يُعطى لكلمة قصّة قصيرة المعنى الّذي اتخذته في يومنا هذا. في القرن الثامن عشر كانت هذه التسمية تطلق على قصص نثريّة أو شعريّة. في الواقع كانت تلك رواياتٍ قد يصل البعض منها إلى ٥٠٠ صفحة. هذه القصص القصيرة في العصر الكلاسيكي شبيهة بالقصص المطوّلة وبتلك الاستطرادات الّتي كانت تُدرج في الروايات الكبرى في العصر الباروكي. كان يُستخدم أيضاً كلمة conte حكاية. واستخدم فولتير عبارة ***روايات وحكايات فلسفيّة*** عنواناً لأحد مؤلفاته. ولم يكن هناك تمييزٌ صحيح بين الحكاية والأسطورة والرّواية. ومن أجل التمييز كان يُضاف غالباً صفة: قصّة قصيرة أخلاقيّة – قصّة قصيرة تاريخيّة – قصّة قصيرة اسبانيّة. وقد افترقت القصّة القصيرة عن الرّواية في القرن التاسع عشر حتّى لو لم تكن قد تميزت عن الحكاية conte.

وبالمعنى المعاصر، يبدو مصير القصّة القصيرة مرتبطاً بشروطٍ اقتصاديّة. لاحظتُ أنّها تنطلق في بلدٍ ما، وفي فترةٍ ما، عندما يكون هناك صحافةٌ ومجلات قادرة على إعاشة الكتّاب. إنها فرنسا موباسان وروسيا تشيخوف والولايات المتحدة في زمن فولكنر وهمنغواي وسكوت فيتزجيرالد. اكتبْ الآن قصّة قصيرة في فرنسا ولن تعرف ما ستفعل بها. وإذا ما قدّمتَ، ككاتب مبتدئ، مجموعةً إلى ناشرٍ فهناك احتمال كبير بأن يجيبك «إنها ليست خالية من الموهبة. ولكن ألا تريد أن تبدأ بإعطائنا روايةً؟».

نعود إلى سكوت فيتزجيرالد. كان يدّعي أنّه يكتبها من أجل المال، وأنّها كانت تشكّل عبئاً ثقيلاً عليه، وأنّه كان يفضّل تكريس نفسه للرواية. كان يكتبها خلال ثلاثة أيام بالإضافة ليوم أو يوم ونصف لتدقيقها ويرسلها مباشرةً. المشكلة هي في أنّ The Saturday Evening Post وهي المجلة الأكثر رواجاً من مجلات الورق الصقيل، تلك الّتي كانت تدفع أفضل الأسعار، كانت تراعي جمهورها الأصوليّ. على سبيل المثال، كان الكلام عن الانتحار محظوراً. كان يمكن للصحيفة أن تستغني عن «اللمسة الكارثيّة» الّتي كانت الطابع المميز لفيتزجيرالد فلا تحتفظ إلا بالأناقة والإثارة. فقد رفضت البعض من أفضل قصصه وبشكل خاص *يوم أحد للمجانين* التي تجري أحداثها في هوليود، ومن خلالها يمكن تبيّن شخصيات نورما شيرر وإرفينغ ثالبيرغ وجون جلبرت وماريون ديفيز. كانت هرست[٥] بالمرصاد. وحدث أن حذفت الصّحيفة بعض المقاطع. وجمّع سكوت البقايا

٥ – Hearst مؤسسة إعلامية أمريكية ضخمة تضم مجموعة كبيرة من وسائل الإعلام والمنشورات من صحف ومجلات وغير ذلك. تعتبر من أقوى الشركات في العالم. (المترجم).

في دفاتره تحت البند B (Bright clippings) نفايات لامعة. كان لديه أيضاً مصنف لـ «القصص القصيرة المرفوضة والمبتورة والمهشمة». هو نفسه ادّعى – إلا أنّني أشك في أن يكون ذلك صحيحاً – أنه كان يكتب قصصه القصيرة بأفضل شكل ممكن ومن ثم يخرّبها لجعلها سائغةً لدى قرّاء المجلات. كان يقول إنها تصلح تماماً لتمضية نصف ساعةٍ عند طبيب الأسنان. فهو إذن على نقيض هنري جيمس الَّذي كان يؤكد أن المرء يمكنه أن يحب الدولار وفي الوقت نفسه أن يكون لديه تقدير عالي المستوى لفنه.

وعندما بدأت فترة الانحدار، انتقل سكوت فيتزجيرالد من The Saturday Evening Post إلى Esquire وكان يُدفع له سعرٌ أخفض ثم أخفض. زيلدا من ناحيتها لم تكن تُعير أهميّة كبيرةً لقيمة زوجها الأدبيّة (ما عدا في اللحظات الَّتي كانت تشعر فيها بالرغبة بالدخول في منافسةٍ معه وتبدأ الكتابة) وكانت تجد أن وضع نصوصها النثريّة في The Saturday Evening Post أمر رائع. وفي حوالي الأيام الأخيرة من حياة سكوت اقترحت عليه العودة للعمل مع تلك المجلة. أجابها «إن المدير الجديد ويسلي و. ستاوت شاب طموح لا يهتم نهائياً للأسلوب ولم يعد ينشر سوى قصص عن صيد السمك وكرة القدم والغرب البعيد. وكان يضيف: «لم يعد هناك أيّة فرصةٍ أو حظ لبيع قصّة لا تنتهي بشكل سعيد (سابقاً، كانت معظم القصص القصيرة تنتهي بشكل سيّء، إن كنتِ تذكرين.[٦]»

ما الفرق بين القصّة القصيرة والرواية؟ بالنسبة لي الفرق الرئيس

---

٦ – رسالة بتاريخ ١٨ أيار / مايو، رسائل فرنسيس سكوت فيتزجيرالد، أبناء تشارلز سكريبنر، ١٩٦٣.

ما يشعر به الكاتب. القصّة القصيرة قطعة من الواقع مقصوصة بشكل واضح، قصّة لها بدايتها ونهايتها وتبدو مستقاة من الحياة (بينما في الحياة الحقيقيّة، في معظم الأحيان، لا نعرف أبداً في أيّة لحظةٍ محددة تبدأ القصّة وفي أيّة لحظة تنتهي). تُكتب خلال وقت قصير ولا نعود نفكر بها. بينما الرّواية هي رفيق يسكن معك على مدى عدة أشهر وأحياناً عدة سنوات. وهذا أمر لذيذ نوعاً ما.

يصرّح جان جاك روسو تصريحاً غريباً إذ يقول إنّ القصّة القصيرة هي مثل كورسيكا الأدب، حيث الطبيعة هي المُشرّع الوحيد. ويعرّفها غوته على أنها «حدث غير معقول ولكنّه حدث». ويقرر إيزاك بابل بحزم «ينبغي على القصّة القصيرة أن تتّصف بدقة شيكٍ مصرفي». وبابل نفسه كتب قصّة قصيرة.... عن قصّة قصيرة: ساعد الرّاوي إحدى السيدات في ترجمة ***الاعتراف*** لموباسان، إلاّ أنّه انتهى بين ذراعيها.

في البداية، من حيث أن القصّة القصيرة مخصّصة دون شك للصحافة فهي قصّة محبوكةٌ جيداً وتنتهي بقفلة. وغالباً ما يتهيّأ لنا أنّها لم تكتب إلا من أجل هذه القفلة، التلاعب بالكلمات الختامي.

إذا كان المرء صحفياً، أو إذا كان قد سافر كثيراً، يمكن أن تقتصر القصّة القصيرة على شيءٍ شوهِد والتقط بلقطةٍ حيّة. وبهذا لم يكن جورج فريدمان على خطأ تماماً. خلال حرب اسبانيا وجد همنغواي رجلاً عجوزاً بقي وحيداً قرب جسر بينما لاذ كلّ سكان ضيعته بالفرار. وهذا قدّم له قصّة قصيرةً مؤثرة، أو بالأحرى تقريراً أسماه فيما بعد قصّة قصيرة. وحتّى إنه لم يغير العنوان: ***عجوز على الجسر***.

الشيء نفسه عند موباسان الّذي كان يستقي قصصه من «الحوادث»

أو من القصص الَّتي هي أحياناً فاحشة، وأحياناً مأساويّة وعنيفة، مما يُحكى في المزارع النورمانديّة. في بييرو[٧] وفي صميم منطقة كو Caux، يُرمى الكلاب الَّذين يُراد التّخلص منهم في بئر عميقة حيث يفترس بعضهم البعض الآخر. إنها قصّة قصيرة من العام ١٨٨٢. إذن هي سابقة لما تم تطبيقه بدءاً من العام ١٩١٠ في تركيا حيث كانت الكلاب المُلتقطة في شوارع القسطنطينيّة تُترك على جزيرة أوكسيا المهجورة.

ينبغي الحذر من استنتاج أن كتابة قصّة قصيرة ليس بالأمر الصعب. فما بالك بإنجاحها....

إذا ما أردنا وضع تصور دقيقٍ لهذا الجنس الأدبي فإننا نقع أمام عائقٍ جسيم، ألا وهو هنري جيمس. تتطلب حالته دراسةً مستفيضة، إذ أنه يصنّف أعماله على شكل: tales، novellas، novels ويبدو أن معياره الوحيد في ذلك هو طول القصّة. ويصرّح كما صرّح الرسام في قصّته *الشيء الحقيقي*: «يكمن شذوذي في تفضيلي الفطريّ للشيء الموحى به على الشيء الحقيقي. العيب في الشيء الحقيقي يكمن في افتقاره إلى القوى الإيحائيّة. كنت أحبّ الأشياء الَّتي تبدو أنّها كائنة. أمّا معرفة ما إذا كانت فعلاً أم لا، فتلك مسألةٌ ثانويّة. وفي أغلب الأحيان لا جدوى منها». إذن، إنّه لا يروي الواقعة الصّرفة الَّتي علم بها خلال ثرثرةٍ على عشاء في المدينة، والتقطها وسجّلها على *دفاتره*. إنه يفترض، يُلْمِح، يوحي. ويسلك، في عرض المشاعر

٧ – حكايا وقصص قصيرة، لا بلياد، غاليمار، ١٩٧٤، ج. ١، ص. ٣٧٠.

* – قصة امرأة عجوز بخيلة ترمي كلبها «بييرو» في البئر لكي لا تدفع عنه ضريبة اقتناء كلب. (المترجم).

الداخلية لشخصياته كما في حواراتهم، السلوك نفسه إلى ما لا نهاية. باختصار، قصصه القصيرة الّتي لا تختلف كثيراً من حيث طريقتها السرديّة عن رواياته الكبرى، هي على العكس تماماً مما نتوقعه من هذا الجنس الأدبي. وهذا لا يمنعه من الوصول إلى بعض النّجاحات الّتي لا تنسى. وإنني لا أبالغ في النّصح بهذا المجال بالمقدمة المؤثرة لـ *مقعد الوحشة*[٨] بقلم ج. ب. بونتاليس.

وهناك كاتب أمريكي آخر هو شيروود أندرسون، وهو الأخ الأكبر لفولكنر وهمنغواي و«الجيل الضائع»، وقد كان من أوائل من خلّصوا القصّة القصيرة من القيود المعيقة المفروضة على ما يسمّى الحكاية جيدة السبك، ومنحوها الحريّة. ومن هذه الناحية، شُبّه بتشيخوف. وكان يجيب أنّ هذا طبيعيٌّ. في أوهايو يتغذى الناس بالملفوف كما في روسيا. وعلى هذا فقد كان مكتوباً له أن يكون تشيخوف الغرب الأوسط. تشيخوف الّذي فاق كل أقرانه في التخلّي عن قاعدة القصّة المغلقة.

غالباً ما تنتهي قصص انطون بافلوفيتش القصيرة على شكل توليفة موسيقيّة تناقض أو تشكك في كلّ ما سبق. مثال واحد: *الخطيبة*. أخيراً تمضي الفتاة الريفيّة الشابة إلى موسكو دون رجعة. إلا أن تشيخوف يضيف بلطف: «على ما كانت تعتقد».

ويقول أحد أشخاص تشيخوف واسمه يونيتش، «إن ما هو مبتذل ليس عدم معرفة كتابة القصص القصيرة، وإنما كتابة هذه القصص وعدم معرفة كيف يخفي ذلك[٩]».

---

٨ – سلسلة فوليو كلاسيك، رقم ٣٧٧٣، غاليمار، ٢٠٠٢.

٩ – أعمال، لا بلياد، غاليمار، ١٩٧١، ج. ٣، ص. ٨١٦.

اللامكتمل

الموت والطيش يقودانا حكماً إلى عدم الإنهاء. في الأدب، وبشكل عام في الفنّ، اللامكتمل ينتهي في معظم الأحيان بأن يكون عملاً صادراً بعد الوفاة[1]. في حين كان روجيه مارتان دي غار يكتب *المُقَدّم مومور*[2]، وكان يرى روايته تتضخم بالاستطرادات الّتي لا تنتهي[3] وهو يشعر بقواه تخور، انتهى به الأمر إلى الاقتناع أو الارتباط بفكرة أن مومور سيكون مولوداً بعد الوفاة. هل من قبيل المصادفة أن يكون قد أعطى لبطله اسماً هو أشبه بالتأتأة بكلمة موت؟[4] ابتكر مارتان دي غار حيلةً لكي تكون روايته الّتي لا تنتهي قابلة للنشر. كان ينبغي بكل بساطة أن يُفسّر عدم انتهاء الرّواية بموت الشخصيّة إن لم نقل بموت الكاتب. «إن هذا العمل يمكن أن يتوقف دون أي عائق في أيّة لحظة كانت. إذ أنه يتكلّم، بشكل مصطنع، عن مراسلات شخص سبعيني يمكن أن يفاجئه الموت بين يومٍ وآخر. وأياً كانت الحالة الّتي سأترك فيها مخطوطي يكفي، من أجل إعطائه

---

١ – posthume: أي عمل فنّي أو أدبيّ يُنشر بعد وفاة مؤلّفه. (المترجم).

٢ – لابلياد، غاليمار، ١٩٨٣.

٣ – بدأها في العام ١٩٤١ ولم ينهها حتّى وفاته في ١٩٥٨. (المترجم).

٤ – mort في الفرنسية تعني موت وبتكرار المقطع الصوتي الأول يغدو الاسم وكأنه يتضمن فكرة الموت. (المترجم).

نهايةً معقولة، إضافة بضعة سطور على نصّ *مومور* وإرفاقه بشرح توضيحي[٥]».

تردّد مارتان دي غار لبعض الوقت بين أن يعطي لروايته شكل اليوميات أو المذكرات أو المراسلات. وفي الحالات الثلاث، كانت حيلته ناجحة.

أما كافكا فقد ترك لنا *القصر* غير منتهٍ بالفعل. شبّه نفسه برجل لديه منزل خَرِب، مصنوع من ذكرياته، فراح يستخدم ذلك المنزل من أجل أخذ بعض المواد الأوليّة لبناء منزل آخر، هي رواياته. إلا أنّ قواه خانته في منتصف عمله بحيث وجد أمامه بيتاً نصف مهدّم وبيتاً آخرَ غير مكتمل.

لننتقل الآن إلى ***البحث عن الزمن المفقود*** الّذي طُبع جزءٌ منه بعد الوفاة والّذي يمكن اعتباره منتهياً أو غير منتهٍ على غرار الحياة إذ يمكن الافتراض أن مؤلفه، حتّى لو عاش أيضاً عشر سنوات، عشرين سنة، ثلاثين سنة إضافيّة، لما توقّف عن تصحيحه وتنقيحه وتضخيمه. وهذا ما يقوله الراوي في *الزمن المستعاد*:

«[.....] في تلك الكتب الكبيرة، هناك أجزاء لم يتوفّر لها من الوقت إلا ما يكفي لرسمها بشكل أولي، والّتي لن تكون منتهيةً أبداً وذلك بسبب ضخامة مخطط المهندس المعماري. كم من الكاتدرائيات الكبيرة بقيت غير مكتملة[٦]!»

العمل غير المنتهي الحقيقي هو ***رجل دون صفات*** تلك الورشة الرائعة الّتي تركها لنا موسيل[٧].

---

٥ – مرجع سابق ص. ٨٠٤.

٦ – البحث عن الزمن المفقود، لابلياد، غاليمار، ١٩٨٩، ج. ٣، ص. ٦١٠.

٧ – روبير موسيل – ويلفظ أيضاً موزيل – ١٨٨٠ – ١٨٤٢ مهندس وكاتب نمساوي. كتب رواية رجل دون صفات من ١٨٠٠ صفحة وتوفي قبل إكمالها. (المترجم).

روى لي باسكال بيا أن جاك دي لاكريتيل وجان كوكتو وهما يسيران في جنازة راديغيه، كانا يتباحثان حول الطريقة الَّتي سينهيان بها *حفل الكونت أورجيل*[٨].

قدّم لنا فيتولد غومبروفيتش كتاباً هو في الوقت نفسه منتهٍ وغير منتهٍ وذلك بسبب طبعه الفريد من نوعه من جهة، ومن جهة أخرى بسبب نزوات التاريخ وتقلبات الدهر. قرر أن يكتب وهو ما يزال طالباً في الحقوق بالتعاون مع أحد رفاقه روايةً «لعاملات المطبخ» وأن يكسب بذلك مبلغاً كبيراً من المال. ولكن «ممّا لا شكّ فيه هو أنّ كتابة رواية سيئة ليست أسهل من كتابة رواية جيدة». ظلّت الفكرة تلاحقه وشرع في كتابة سلسلة قصص من نوعيّة أفضل: *المسحورون*. بدأت في الظهور في العام ١٩٣٣ في صحيفتين يوميتين بولونيتين: (Express poranny) و(Dbobry Wieczor!)، Kurier Czerwony. ووقعها باسم مستعار ز. نيبفيسكي. روايةٌ قوطيّة (= سوداء) ولكنها أيضاً تهريجية بالمعنى الَّذي يُعطى لهذه الكلمة بالأدب البولوني، أي إنّها محمّلة بكميّة كبيرة من السخرية والاستهزاء. وجاء الاجتياح الألماني. توقّفت الصّحف عن الصدور. والبولونيون الَّذين كان عليهم في الحقيقة مجابهة مأساة أكبر لم يعرفوا نهاية *المسحورون*.

لم يعترف غومبروفيتش إلا في العام ١٩٦٩ أنّه مؤلف الرّواية الَّتي ظهرت في ما بعد في فرنسا في العام ١٩٧٣ باللغة البولونيّة وضمن منشورات Cultura، إلاّ أنّها كانت ما تزال دون نهاية.

---

٨ - حفل الكونت أورجيل رواية لريمون راديغيه لم يتمكّن من إنهائها فأنهاها عنه صديقه جان كوكتو. والجدير بالذكر أن كوكتو كان قد ساعد الكاتب كثيراً خلال التأليف مما جعله متآلفاً مع جو الرواية. (المترجم).

كان يُعتقد أن غومبروفيتش، حين دُعي إلى تدشين نقطة ارتباط بحريّة بين بولونيا وأميركا الجنوبيّة، والَّذي وصل إلى بيونس آيرس في ٢١ آب ١٩٣٩، دون أن يتوقع أن يبقى هناك لمدة ٢٤ سنة، كان قد سلك بذلك طريق المنفى دون أن ينهي بعد سلسلة قصصه الَّتي، كما هي الحال في كتابة القصص المسلسلة، تُكتب الواحدة تلو الأخرى. ولكن في العام ١٩٨٦، اكتُشف أن النهاية كانت قد نُشرت في Kurier Czerwony في أوائل أيام أيلول ١٩٣٩. وهذا ما يثبتُ ما كان متوقّعاً: أي النّهاية السعيدة إذ أن المسحورَيْن الرئيسَيْن فالشاك ومايا قد تحرّرا من الشر، وأنهما أصبحا قادرَين أخيراً على الاعتراف بحب أحدهما للآخر.

«صعدتُ بضع قمم وإذ ألقيت نظري على الوادي» هكذا يتوقف نصٌّ طبعه شخصٌ بولونيٌ آخر غريب الأطوار[٩]. يلي ذلك ملحوظة بخط اليد: «طلب الكونت جان بوتوكي طباعة هذه الأوراق في بطرسبورغ عام ١٨٥٠ قبل رحيله إلى منغوليا بقليل (خلال إرسال سفارةٍ إلى الصين) دون عنوان ودون نهاية، محتفظاً بحق إكمالها أو عدم إكمالها فيما بعد، عندما سيدعوه إلى ذلك خياله الخصب الَّذي أعطاه مطلق الصلاحيّة عند كتابة هذا الكتاب.

عاد الكونت من الصين وكتب تتمة ما سوف يكون: ***مخطوط وجد في سرقسطة***[١٠]. النص الأصلي، المكتوب بالفرنسيّة والمترجم إلى البولونيّة والمعاد ترجمته إلى الفرنسيّة والمفقود جزئياً والمُعاد إيجاده

---

٩ – الكونت جان (أو يان) بوتوكي ١٧٦١ – ١٨١٥ من نبلاء بولونيا كتب بالفرنسية وكان رحّالة شهيراً. (المترجم).

١٠ – غاليمار، ١٩٥٨، تقديم روجيه كايوا، ص. ١٥.

والمسروق، هل يمكن اعتباره نصاً منتهياً؟ وبنيته بالذات قد تم تخيّلها وابتكارها لتسبّب لك الدوار، دوارَ كابوسٍ لا ينتهي. إنها حكايات تتشابك بعضها بالبعض الآخر على الرغم من أنها جميعاً تروي القصّة ذاتها، قصّة رجلٍ يقع في سريرٍ تتقاسمه شقيقتان ساحرتان وبعد أن تذوّق هذه الملذات – أليس الكلام هنا عن حلم؟ – يستفيق في حفرة جثث تحت عمود مشنقة. هذا الوضع يتكرر ويقول روجيه كايوا[١١]: «كما لو أن هناك مرايا خبيثة كانت تعكسها دون كلل أو ملل».

علينا ألا نخلط بين غير المنتهي والمُهمَل، على سبيل المثال رواية *لوسيان لووين*. لاشك في أنها قد أُهمِلت لأن ستاندال كان يعرف تماماً أنه لن يتمكن من نشرها. على الأقل ليس طوال ما يسميه «التجربة الحالية»، أي طالما أنّ لويس فيليب سيبقى ملك الفرنسيين، ويبقى هو نفسه موظفاً حكومياً. يمكننا التساؤل على غرار كلود روا حول «رغبتنا الساذجة في معرفة كيف سينتهي ذلك». «بيد أن نوايا ستاندال معروفةٌ بالنسبة لنا، بل واضحة: سينتهي البطل بملاقاة البطلة، وسيزول سوء التفاهم الَّذي دبره الدكتور دي بواربيه للتفريق بينهما. لوسيان ومدام دي شاتيلليه أصبحا سعيدين وصار لديهما الكثير من الأولاد. هذا جيد جداً، ولكن ما يستثيرنا في الأمر لا يكمن فقط في عدم معرفة إلى أين سيقودنا كلّ ذلك (إذ أنّنا نعرف ذلك، بشكل إجمالي) وإنما في معرفة كيف سيتمكن الكاتب من التخلّص من المصاعب الَّتي كانت قد اعترضته[١٢]».

في القرن السابع عشر، في نهاية *الخادم المغضوب* عليه وهي روايةٌ

---

١١ – كاتب مقدّمة الكتاب. (المترجم).

١٢ – اليد السعيدة، غاليمار، ١٩٥٨، ص. ١٦١.

سيرويّة إلى حدٍّ ما، يعلن تريستان ليرميت أنّ مغامرات بطله لم تنته، ويَعِدُ بكتابين آخرين. إلاّ أنّه مات بعد ذلك باثني عشر عاماً دون أن يكتب هذين الكتابين. بينما قدّم تراجيديات وقصائد ومسرحيّة رعويّة وكل هذا لا ينطبق عليه أي شيءٍ شخصي. حصل ذلك دون شكّ لأن الخادم في مغامراته الأولى، والَّذي يشبه الكاتب، شعر بالحقد على «الكثير من المجتمعات المتنوعة» ولا يريد أن يخالط البشر إلا في ما ندر. وبسبب كونه سوداوياً ويائساً خائب الأمل، اختار الصمت.

من حيث المبدأ، المذكرات الشخصيّة هي العمل الَّذي سيبقى غير منتهٍ بشكلٍ حتميّ إذ أنّ الموت سوف يقطع سيرورتها مهما كان الكاتب ثرثاراً بينه وبين نفسه.

كتبت الصغيرة ماري باشكيرتسيف في ***يوميّاتها***[١٣]: «أريد المجد!». وسارعت بإضافة « ليست هذه المذكرات هي الَّتي سوف توصلني إليه. هذه المذكرات لن تنشر إلا بعد موتي إذ أنّني قد عرّيت نفسي فيها لدرجة أنّني لا أجرؤ على إظهار نفسي طالما أنا حيّة». إلاّ أنّها تابعت كتابتها حتّى آخر رمقٍ في قواها. إنها على فراش الموت وجول – باستيان لوباج، الذي كان رسّاماً مثلها، هو أيضاً على حافة الموت، طلب أخذه إلى قرب سريرها. كلاهما كان ممتلئاً باليأس لكونه لم يعد قادراً على الرسم:

«يا لَبؤسنا! وكم من بوابّي بناياتٍ يتمتعون بصحةٍ جيدة. إميل شقيقٌ رائع. هو الَّذي يُنزل ويُصعد جول على كتفيه حتّى شقّتهم في الطابق الثالث. وأنا لديّ في دينا[١٤] إخلاصٌ مماثل. منذ يومين وُضِع سريري

١٣ – منشورات فاسكيل، ١٩٥٥.

١٤ – إميل هو شقيق جول ودينا ابنة عم ماري. (المترجم).

في الصالون ولكن بما أن الصالون كبير جداً ومقسّمٌ بفواصل وأرائك كبيرة منفوخة، والبيانو، فقد أصبح السرير غير مرئي للوهلة الأولى. يصعب عليّ كثيراً صعود الدرج».

بعد ذلك بأحد عشر يوماً، في ٣١ تشرين الأول ١٨٨٤، توفيت.

كان روسو في نزهاته يسجل الملاحظات على ظهر ورق اللعب وهذا ما نقروؤه على إحدى تلك الأوراق: «بينما يتقدم الموت بخطىً وئيدة، في سباق مع مرِّ السنين، وبينما يُريني ويجعلني أستشعر، على مهل وتأنٍّ، اقترابه الكئيب...[١٥]»

إن الطابع اللامنتهي في هذه الجملة، الّتي كان من شأنها الإيحاء بإمكانية التخلص من مرحلةٍ ما، يرسّخ شدّتها المأساويّة.

أحلام المتنزِّه الوحيد، من حيث عدم إنهائها، هي أيضاً يوميّات. النزهة العاشرة تنتهي قبل أوانها. وبالنسبة لمن يحبّ روسو تبقى هذه النزهة هي الأكثر تأثيراً. «في هذا اليوم، وهو أحد الشعانين، انقضى بالضبط خمسون عاماً على معرفتي بمدام دي فاران[١٦]...».

ما الّذي كان نرفال يريد قوله، في قصيدته المُلغزة أرتيميس الّتي كان ينوي تسميتها أيضاً «باليه الساعات[١٧]»؟

الثالثة عشرة تعود.... إنها أيضاً الأولى

وهي دائماً الوحيدة – أو أنها اللحظة الوحيدة:

إذ، يا أنتِ، هل أنت ملكة! الأولى أو الأخيرة؟

هل أنتَ ملكٌ، أنت العشيق الوحيد أو الأخير....

---

١٥ – الأعمال الكاملة، لا بلياد، غاليمار، ١٩٦٢، ج. ١.

١٦ – المرجع السابق.

١٧ – الأعمال الكاملة، لا بلياد، غاليمار، ١٩٩٣، ج. ٣، ص. ٦٤٨.

اللامنتهي يصبح هنا العَوْدَ الأبدي.

وعلى العكس، الرؤية الصوفيّة للكمال كما هي عند برونو شولتز في *الكتاب الوثني* تبدو غير متلائمة مع أيّ انتهاء: «[...] هناك أشياء لا يمكن أن تحدث بالكامل حتّى نهايتها، إنها أكبر، وأكثر روعةً، من أن تُضَمّن في حدثٍ واحد. إنّها تحاول فقط أن تحدث، إنها تجسّ أرض الواقع: هل سيتحمّلها الحدث؟ وتعود مباشرةً إلى الوراء، خشيةَ أن تفقد كمالها في إنجازٍ ناقص.[١٨]»

في الحياة، كما في الأدب، بعض الغراميات لا تنفكّ تسير نحو نهاية لا تُطال، إذ يتنسَّلُ بعضها من بعض. نعد أنفسنا بأنّا سنتغلّب عمّا قريب على العوائق وسوف نتمكّن من العيش معاً. إلا أنّ الاستحقاق يتأخر على الدوام. ونتابع التلفّظ بنفس الجمل، ونؤمّل أنفسنا بالوعود نفسها، وفي كلّ مرة يقلّ تصديقنا لها عن سابقتها. ويصبح الحبُّ أشبهَ بصَدَفَةٍ فارغة.

وعلى العكس، يحدث أنّ أولئك الَّذين اعتقدوا أنهم يعيشون مغامرةً عابرة يجدون أنفسهم قد وقعوا في شباك حبّ لن ينتهي أبداً. وهكذا شخصيات *السيدة ذات الكلب الصغير*: «كان يرى بوضوح أنّ حبّهما ليس على وشك النفاد وأن الله وحده يعرف متى سينتهي. كانت آنا تزداد تعلقّاً به أكثر فأكثر، كانت تعبده ولم يكن من المعقول أن يقول لها إنّ كل هذا ينبغي أن تكون له نهاية؛ على كلّ حال، لم تكن لتصدقه». الحياة الجديدة، الحياة معاً كزوجين، الَّتي كانا يتمنيّانها بشدّة، بدت لهما بعيدة، بعيدة جداً، و«الأكثر تعقيداً والأصعب لم يكن إلاّ في بدايته[١٩]».

---

١٨ – Le Sanatorium au croque – mort, L'Étrangère غاليمار، ١٩٩٤، ص. ٢٢.

١٩ – أنطون تشيخوف، أعمال، لا بلياد، غاليمار، ١٩٧١، ج. ٣، ص. ٩٠٣.

وهناك آخرون لديهم انطباع ساذج بأن لا شيء سينتهي أبداً. في مجال العشق، تقلبات الحياة تتكفل بدلاً عنهما بمقاطعة أهوائهما. ولكنها ليست سوى معلّقة. قد تجعلهما ظروفٌ جديدة، ولُقيا، يعاودان علاقتهما. على الأقل هذا ما يعتقدانه.

أليست هذه حال الكثير منا؟ أمواتنا وأولئك الَّذين غادرونا، نستمر في الحياة معهم في أعماق أنفسنا، نحبّهم ونكرههم، نختلف معهم ونتصالح. نستعيد القصة في اليوم الَّذي انتهت فيه. ونحاول تخيّل البقيّة، علاقتنا لن تنتهي إلا بانتهائنا. في *إن كنت أنساكِ، يا أورشليم* والَّتي عُرفت لفترةٍ طويلة تحت عنوان *النخيل البرّي*، هناك شيء أقوى بكثير من مجرّد الذّكرى حمل بطل على القول:

«[....] عندما يكون الجسد قد انتهى من وجوده، تتوقف نصف الذكرى عن الوجود أيضاً، وإذا ما توقّفْتُ عن الوجود، ستتوقف حينها كل ذكرى عن الوجود. - نعم [....] بين الكآبة والعدم أختار الكآبة[٢٠]».

في بيتر إيبتسون، ينتصر الحب على الفراق وحتّى على الموت. بيد أنّ مذكّرات بيتر تنقطع في منتصف جملة: «أول كل شيء، أنوي...[٢١]». كما لو أنّ الكاتب قد فهم أنّه بالرّغم من كلّ جهوده لعرض حكايته المتألّقة والمؤثرة كان يعود دائماً إلى القانون العام - قانون اللامنتهي.

تمثّل بينيلوب وسجّادتها عدم الانتهاء، وإنّما ذلك في سبيل الحب الأشدّ وفاءً. فمهما تاه أوليس خلال الطريق بسبب عقوبةٍ إلهيّة أو

---

٢٠ - فولكنر، الأعمال الروائيّة، لا بلياد، غاليمار، ٢٠٠٠، ج. ٣، ص. ٢٣٤.

٢١ - جورج دي مورييه، بيتر إيبتسون، ترجمة ريمون كينو، غاليمار، ١٩٤٦، ص. ٣٣٥.

لأسباب أكثر خفّةً، فإنها ستنقُض في اللّيل ما نسجَته في النهار إلى ما لا نهاية. في الواقع، إلامَ ستؤول السجادة بعد عودة ملك إيتاكا؟ لا شكّ في أنّها ستبقى غير مكتملة، وإلى الأبد.

هناك فكرةٌ مألوفة لدى الرومانسيين، الحب المولود ميتاً، حيث يتزامن الحب من أوّل نظرة والفراق، وحيث تكفي ثانيةٌ واحدة لتُلهب قلبين وتوقعهما في اليأس. وفي هذا قمّة عدم الاكتمال. صاح بودلير في قصيدته *إلى عابرة*: «برقٌ... ثم الظلام»... «أنت يا من كنت سأحبها، أنت يا من تعرفين ذلك!»

عابرةُ بودلير في ثياب الحداد، فهي دون شكّ أرملةٌ، كما هي أندروماك في *البجعة* تلك القصيدة العظيمة عن الضياع والمنفى والهزيمة، أي عن كل ما يعترض مسير الحياة[٢٢].

قَبْلَ بودلير، وصَفَ لنا بيتروس بوريل في *دينا، اليهوديّة الجميلة*، اللقاء مع عابرةٍ، لقاءً هَروباً، حاملاً للحبّ واليأس.

ويصف لنا تشيخوف، مرتين على التوالي، مشهد الفتاة الجميلة الّتي تُلمَحُ ثم تختفي مباشرةً: في قصته القصيرة **جميلات**[٢٣] الّتي هي في الواقع حكاية سيرويّة. وكذلك في رسالةٍ لشقيقته في نيسان ١٨٨٧، حكى لها أنه قد لمح على نافذة الطابق الأول في المحطة امرأةً «واهنةً وجميلة»: «أُصبت بلهيبٍ في القلب وعبرت طريقي[٢٤]».

ويحدثنا أناتول فرانس عن «كلّ محاسن وإنجازات اللامكتمل واللاإرادي». بيد أنّ بطل عدم الاكتمال، في الأدب، هو فلوبير.

---

٢٢ – الأعمال الروائيّة، لا بلياد، غاليمار، ١٩٧٥، ج. ١، ص. ٩٢ و ٨٥.

٢٣ – أعمال، لا بلياد، غاليمار، ١٩٧٠، ج ٢، ص. ٥٧٠.

٢٤ – مراسلات، مجموعة الناشرين الفرنسيين، ١٩٦٦، ص. ٨٣.

غراميات إيمّا بوفاري المجهَضة على الدوام، وتولّه فريديريك مورو بمدام أرنو وشغفه الكبير وغير المكتمل الَّذي يمتد على مدى حياةٍ كاملة، والشهيّة الموسوعيّة لدى بوفار وبيكوشيه الَّتي لا تشبع....

لديّ نقطةُ ضعفٍ تجاه الروايات الَّتي تنتهي على شكلٍ مهموس، على سبيل المثال: *حنونٌ هو الليل*[٢٥]. في الفصل الأخير، نتلقى أخباراً عن البطل ديك ديفر إلا أنها تغدو شيئاً فشيئاً أكثر غموضاً ومتقطعة. نعلم أنّه قد استقرّ كطبيب في بوفالو ثم في باتافيا في ولاية نيويورك ثم في لوكبورت حيث يُقال إنه قد تعرّض لبعض المصاعب، ثم في جينيفا في منطقة فينغر ليكس أو «في ذلك الجزء من الإقليم أكان ذلك في تلك المدينة أو في مدينة أخرى». تنتهي أخبار ديك ديفر والرّواية وتتوقف عند تلك النقطة. وهذا لم يمنع نيكول من التصريح «لقد أحببت ديك ولن أنساه أبداً» فيرد عليها زوجها الجديد بمنطقٍ سليم «بالطبع، وَلِمَ عليكِ نسيانُه؟»

في الكتابة هناك علامة ترقيمٍ تشير إلى عدم الاكتمال: نقاط التعليق الثلاث... (في اللغة الصينيّة هناك ستّ نقاط!) إلا أنّ بعض المؤلفين ينشرونها هنا وهناك لدرجة أنها لا تعود تعني شيئاً.

العبيد الأربعة غير المكتملين، في أكاديميا فلورنسا، لم تُنتزَع من الرخام إلا بشكلٍ نصفيّ. عن عمد، لم يُنِه مايكل أنجلو إطلاقهم من الحجر. لا يستطيع الفكر الإفلات من المادة. وكما كتب إيلي فور: «عندما يكون قد أنهى نصف تمثاله العملاق، يكون ذلك العملاق

---

٢٥ – منشورات بيلفون، ١٩٨٥.

* – (رابع روايات فرنسيس سكوت فيتزجيرالد تحكي عن مصاعب حياة جيل بأكمله واحتياجات الكائن البشري التي لا تنتهي – المترجم).

قد تم تجاوزه، فهناك عذاباتٌ أخرى وانتصاراتٌ أخرى وهزائمُ أخرى كانت تُطالب بأخذ دورها. في معظم الأحيان، لم يكن ينهي تماثيلَه ومجموعاتِه الصرحيّة» وبشكلٍ أعمق: «تكمن عظمة مايكل أنجلو في كونه قد فهم وقال إنّ السعادة النهائيّة ليست في متناول يدنا، وإنّ الإنسانيّة تسعى إلى الراحة لكي لا تتعذب ولكي لا تموت، إلاّ أنّها، ما إن تجد الراحة، تعود لتغوص في الألم[٢٦]».

عند رودان أيضاً، تبقى المنحوتات غير مكتملة، عن عمد أحياناً، لتترك مجالاً للخيال. أما بخصوص ليوناردو دافنشي فإنّ فاساري[٢٧] يؤكد أنه «كان من الممكن له بلوغ شأوٍ بعيدٍ في المعرفة وفي تعميق الثقافة لو لم يكن نزوياً وغير مستقر؛ كان يباشر أبحاثا في مجالاتٍ مختلفة إلاّ أنّه، ما إن يبدأ بها، حتّى يهملها[٢٨]». ويعتقد فرويد أنّ عدم الاكتمال هو «العَرَض» الرئيس لدى ليوناردو[٢٩].

اختار هنري ميشو كبادئة لكتابه *ممرات* هذه الجملة من كتاب الراهب الياباني يوشيدا نو كانايوشي ١٢٨٣ – ١٣٥٠ ***ساعات الفراغ***، (*Tsuredzure Gusa*)[٣٠]: «في قصور العصور الغابرة كان يُترك دائماً بناءٌ غير مكتمل، وكان ذلك إلزامياً[٣١]».

---

٢٦ – تاريخ الفن، جان – جاك بوفير، ١٩٦٤، ج. ١، ص. ٤١٢ و ٤١٣.
٢٧ – ١٥١١ – ١٥٧٤: رسام ومعمار وكاتب من توسكانيا ألّف كتاباً بعنوان: أفضل الرسامين والنحاتين والمعماريين. (المترجم).
٢٨ – حياة الرّسامين والنّحاتين والمعماريّين الأكثر شهرة، ١٥٤٢ – ١٥٥٠.
٢٩ – ذكرى من طفولة ليوناردو دا فنشي، معرفة اللاوعي، غالمار، ١٩٨٧.
٣٠ – وتكتب أحياناً بكلمة واحدة *Tsuredzuregusa*. (المترجم).
٣١ – الأعمال الكاملة، لا بلياد، غاليمار، ٢٠٠١، ج. ٢، ص. ٢٨١.

في كتاب الحوارات الممتع: في ***مكان ما في اللامكتمل*** - وهي عبارةٌ مأخوذةٌ عن ريلكه - ، يرد فلاديمير يانكيفيتش على بياتريس برلوفيتش بخصوص الموسيقا: «ندرك لماذا الموسيقا، الَّتي يكمن بُعدُها الطبيعي في الطابع الزمنيّ، تحمل نوعاً ما صفة عدم الاكتمال: كل ما يجري بالتسلسل الزمني، حتّى لو كان الأمر متعلقاً برقصةٍ أو بقطعةٍ مرِحة، يرشحُ في لحظةٍ ما بضعَ قطراتٍ من السوداويّة».

ولكن، حتّى لو كان جوهر الموسيقا يتجلّى في الزمن، فمن الصحيح أيضاً أنها تجعل شقاء مرور الزمن غير محسوسٍ به... الموسيقا تحمل الموسيقيَّ وتُبقيه في نوعٍ من الحاضر الأبدي حيث لا يعود للموت شأنٌ، بل، وبعبارة أدقّ، إنها طريقةٌ لعيش الجزء الذي لا يُعاش من الأبدية[٣٢]».

وبدلاً من إجهاد مخيلتنا في التساؤل لِمَ ترك شوبرت أشهر سمفونياته غير مكتملة، (إذ أنّه اكتفى بالبدء بالاسكيرتزو[٣٣] ولَمْ يوزّع على الأوركسترا إلا تسع إيقاعات)، فإنّ الأجدر بنا التساؤل لِمَ اختار نغمة سي مينور الَّتي تخلق جواً من الغموض ومن اليأس. وإذا كنا نحب الألغاز فإن لغز ***الغير مكتملة***[٣٤] أقل شأناً من لغز سمفونية *Gmunden Gastein*، القطعة الشبح التي لا نعلم حتى الآن إن كانت قد وجدت أم لا.

---

٣٢ - غاليمار، ١٩٧٨، ص٢٦٢ - ٢٦٣.

٣٣ - قطعة موسيقية سريعة ومرحة. (المترجم).

٣٤ - الغير مكتملة هي السمفونية الثامنة لشوبرت وقد كتب منها حركتين فقط وأتبعها بجزء من الاسكرتزو. أمّا *Gmunden Gastein* فهي السمفونية التاسعة أو آخر سمفونية مكتملة كتبها شوبرت. (المترجم).

إن الطموح المفرط يؤدي أحياناً إلى مشروعٍ لن يتمكن المؤلف من إنجازه، على سبيل المثال: ***الخلاصة اللاهوتية***، و ***رأس المال***(٣٥).

في نهاية حياته، اتهم جورج دوميزيل(٣٦) نفسه بأنه لم يكن على قدرٍ كافٍ من الجِدّ: «كان ينبغي أن يكون عملي الحقيقي في هذه اللحظة الاهتمام بالأوبيخ، إحدى لغات القوقاز الأربعين».

لم يكن يتكلم تلك اللغة سوى شخصٍ واحد.

«كان من الحكمة بالنسبة لي ترك كل ما تبقّى لأتفرّغ لهذه المهمة لوحدها. إلا أنّ الشجاعة تنقصني، إنني حقاً غير وجداني».

مات جورج دوميزيل، وكذلك القروي الأخير. فماتت معهما لغة الأوبيخ.

«بالنسبة لبول جانيه، الفيلسوف العريق، الشعور بعدم الانتهاء هو مرض يُسمّى مرض عدم الاكتمال(٣٧).

في الواقع مرض عدم الاكتمال لا يصيب فقط الفنّان والمبدع، ولكن أيضاً المستهلك. ولكي أعترف لكم بكل شيء، لم أتمكن أبدا من قراءة ***أوليس*** بالكامل ولا الاستماع إلى ***بيلياس وميليزاند*** إلى الآخر ولا أيضاً ***حذاء الساتان***(٣٨).

---

٣٥ – الخلاصة اللاهوتية لتوما الأكويني، أحد أكبر المفكرين المسيحيين ورأس المال لكارل ماركس. والعملان بقيا غير مكتملين. (المترجم).

٣٦ – ١٨٩٨ – ١٩٨٦ مؤرخ وعالم لسانيات وإنسانيات أتقن قرابة ثلاثين لغة. (المترجم).

٣٧ – الوساوس والوهن النفسي، منشورات ألكان ١٩٠٣، ص. ٢٦٤.

٣٨ – أوليس: رواية لجيمس جويس اشتهرت بصعوبة قراءتها واستطراداتها الطويلة؛ بيلياس وميليزاند: أوبرا لكلود ديبوسي من خمسة فصول، حذاء الساتان، مسرحية لبول كلوديل مدّتها ١١ ساعة. (المترجم).

كانت شقيقتي قد بلغت الحادية والعشرين من عمرها وقد صارت على شفير الموت. كان لديها ما تُسِرُّ به إلي وأنا كذلك. كنت قد كتبت لها قبل قليل أن حياتي الزوجية تمر بأزمةٍ خطِرة. سألتني ما الذي أعنيه بتلك الكلمات. ولكنّنا لم نكن نستطيع تبادل الحديث بحرّية إذ كانت دائماً والدتي قرب سرير احتضارها أو حتى كان هناك أشخاص آخرون. قلت لها: «لا شيء. سأشرح لك فيما بعد».

ولكنها بعد فترةٍ وجيزة بدأت تعاني من الآلام ومن الهذيان. كانت تنادي شخصاً ما دون أن أتمكن من فهم إذا كان المقصود هو أنا أو شخصٌ آخر وكانت تقول أيضاً « أعرف تماماً أنّي....».

هي جملة غير مكتملة، بدت لي منذ كلماتها الأولى مريرة لا تُطاق. غالباً ما أستعيد في ذاكرتي حوارنا المبتور ولا أتوقّف عن التفكير بأنّ كلينا قد فقدنا النجيّ الوحيد الذي كنا نحتاجه.

ما هو الأسوأ؟ أن يكون الشيء منتهياً أم غير منتهٍ؟

في طريقٍ جبلي يشرع كلبٌ غريبٌ بملاحقتك ثم فجأةٍ يعود أدراجه. لم تعد ذا أهميّة بالنسبة له.

أما زال لديّ شيء آخر أقوله؟

هل يكون عمل الكاتب، أو بشكل أعمّ الفنّان، عملاً أخيراً في نظره هو، أم في نظر الآخرين؟ قليلون جداً هم أولئك الذين وضعوا نقطة النهاية لإبداعهم عن سابق قصد وتصميم. قليلون هم أولئك الذين ألّفوا كتاباً إيصائيّاً. ونادرون هم أولئك الذين أعلنوا بنفس القوّة الشاعريّة كما فعل سان جون بيرس:

«يا عُمرَ الكِبَر، ها نحن،... هي ذي الأماكن الَّتي نغادرها. ثمار الأرض تحت جدراننا، ومياه السماء في صهاريجنا، ورحى الرخام الأشهب تغفو على الرمل...

أصغِ، أيّها الليل، في الأبهاء المقفرة، وتحت القناطر الموحشة، وبين الخرائب المقدسة وتَفَتُّتِ قرى النمل العتيقة، أصغِ إلى الخطوة العظيمة والعليّة، خطوة الروح الهائمة دون مأوى[1]».

في معظم الأحيان، يجد المبدع نفسه وقد نضبت قريحته. جوزيف كونراد الذي توفّي في ٣ آب ١٩٢٤، كتب قبل ذلك بشهرين إلى أندريه جيد:

---

١ - الأعمال الكاملة، لا بلياد، غاليمار، ١٩٧٢، ص. ٤٠٤.

«ها قد مضت سنواتٌ أربع لم أفعل فيها شيئاً ذا قيمة. وأتساءل عمّا إذا كانت هذه هي النهاية[٢]».

واعترف وليم فولكنر:

«أعرف أنّني أقترب من النهاية، من قعر البرميل[٣]»

هناك إذن أولئك الذين لم يعد لديهم شيءٌ يقولونه. ولكن بالمقابل هناك أيضاً أولئك الذين وقعت عليهم شفرةُ المقصلة وماتوا وهم مليئون بالمشاريع. كثيرون لم يعُوا أنّ زمن حياتهم، وبالتالي زمن إبداعهم، قد انتهى. كان تولستوي لا يتوقف عن تكديس الملاحظات والمشاريع والمسودات، وفي غمرة ذلك، فجأة، هرب من بيته ليمضي ويموت في مكانٍ مغمور[٤].

يُعتبَر جان سيباستيان باخ استثناءً. شعر بنهايته تقترب فشرع بكتابة *فن الفوغة*[٥]. ويشير أرمان فارّاشي[٦] في مقاله الرائع ***باخ، الفوغة الأخيرة*** إلى أنّ باخ «لم يكن بحاجةٍ لأن تُسمَع ولا لأن تُعزف ولا حتّى لأن تُقرأ، كان يكفيه أن يَكتب تلك المقطوعة[٧]». أحياناً كان باخ يُقاطع نفسه لفترةٍ كافية ليكتب أجزاء من القداس على سي مينور

---

٢ – المجلة الفرنسية الجديدة، ١ ديسمبر ١٩٢٤، «تحية إكبار إلى جوزيف كونراد» ص. ١٧.

٣ – رسالة إلى جوان ويليامز، في رسائل مختارة، غاليمار، ١٩٨١، ص. ٣٧٧.

٤ – كما ذكرنا سابقاً، توفي في محطة قطار بعد أن تخلّى عن كلّ شيء. (المترجم).

٥ – الفوغة fugue تعني، لغَةً، الهروب. أمّا في الموسيقا فتعني قطعة موسيقية تتابع فيها النغمات وكأنّ بعضها يهرب من بعض كما يصفها ج. ج. روسو. (المترجم).

٦ – ١٩٤٩ – ......، Armand Farrachi كاتب وروائي وناقد موسيقي فرنسي. (المترجم).

٧ – الواحد والآخر، غاليمار، ٢٠٠٤، ص. ٥٣.

أو كورال التنويعاتُ الإتباعية Variations canoniques. لم يكن *فن الفوغة* غير المكتمل يتضمّن أية إشارة للتنفيذ أو التوزيع كما لو أنّ الأمر لم يعد يهمّه.

أمّا تشايكوفسكي فعلى العكس. عندما كان مكبّاً على تأليف السمفونية السادسة (*Pathétique*) المؤثّرة، كتب إلى ابن أخيه فلاديمير دافيدوف «لن تستطيع أن تتخيل أيّ فرحٍ يغمرني لقناعتي بأنني غير «منتهٍ»»

ولكنه، بعد إنجازها بتسعة أيام، مات أكان ذلك بسبب الكوليرا أم بفعل الزرنيخ. أمام الطاقة الانفعالية لتلك الموسيقا، الّتي كانت تنتزع الدموع من المؤلّف نفسه، تمتلك المؤثّرة (*Pathétique*) كل المقومات لتجسيد أسطورة العمل الأخير وبالأخص إذا ما تذكرنا أنّ تشايكوفسكي كان يسعى، عن عمد، لأن ينظّم برنامج سمفونيته بحيث «يبقى لغزاً للناس أجمعين».

أحياناً يُعلمنا الفنان بشكلٍ صريح بأنه يضعُ نقطة النهاية لإبداعه. في فيلم *أضواء المسرح* الذي تغلب عليه الميلودراما واستدرار الدموع، يجعل شارلي شابلن كالبيرو، الشخصيةَ الّتي تمثله، يقول الجملة الأخيرة على الطريقة الشكسبيرية قبل أن يُغلق له عينيه: «القلب والفكر... يالها من أحجية!» يُغطّى وجهُه ويُحمل...، كان على شابلن أن يُخرج فيلمين آخرين *ملك في نيويورك* و*كونتيسة هونغ كونغ*. أمّا آخر أعماله فكان من المتوقّع أن يكون *المسخ* *The Freak* الّذي يروي قصة فتاة شابة ينبت لها جناحان، وهذا الدور كان قد خصّصه لابنته فيكتوريا. إلا أنه لم يصوّره أبداً.

رَوَى كلود روا موت سو دونغبو (١٠٣٧ - ١١٠١)[٨]. ففي ٢٦ تموز من سنته الأخيرة كتب الشاعر الصيني قصيدته الأخيرة:

اعتقدت أني سأنهي أيامي في تلك القرية في هينان
إلا أنّ السماء أرسلت الجنية لتستدعي روحي
وأبصرتُ في البعيد، بعيداً جداً، وإنما بشكلٍ حقيقي
هناك حيث السماء منخفضة وحيث تطير النسور
شَعرَ الأرض الأخضر
اليابسة أخيراً!

في الثامن والعشرين من تموز، الطقس حارٌّ جداً على السفينة الَّتي تعيده من منفاه. استدار باتجاه حافة سريره وأسلم الروح.

أما هو، أي صديقي كلود روا، منذ أن أجريت له عملية سرطانٍ في الرئة، وبعد أن حصل على ما يُسميّه «إذن إقامة موْقت» كان يكتب كلّ يومٍ قصيدة، كما لو كان ذلك تمريناً على البقاء حياً، فهل كان ينظر إلى قصائده على أنها العمل الأخير؟

إذ سيكون هناك يومٌ ما
حيث سيكون كلّ شيء قد حصل للمرة الأخيرة[٩]

موليير يبصقُ دماً، ويكتب مسرحية هزلية عن مريض الوهم ويُتوفَّى خلال العرض الثالث.

يُمكن أن يلوح الإغراء بكتابة كتابٍ إيصائي في أيّة لحظةٍ كانت. كتب فيكتور هيغو في مقدمة *تأملات*: «ينبغي أن يُقرأ هذا الكتاب كما يُقرأ كتاب شخصٍ ميّت».

---

٨ - الصديق القادم من العام ألف، الواحد والآخر، غاليمار، ١٩٩٤، ص. ١٥٦.
٩ - قصائد على خُطا وئيدة، غاليمار، ١٩٩٧، ص. ١٠٦.

وصرّح لجول جانان: «يمكن أن يُقسّم هذا الكتاب إلى أربعة أجزاء تحمل العناوين التالية – *شبابي الميت – قلبي الميت – ابنتي الميتة – وطني الميت*. – وا أسفاه!»

ولكنه تكلم مع بول موريس Meurisse عن تأملاته على أنّها «مؤلَّفٌ من أبيات هادئة». وأظهر لمراسلٍ آخر اهتماماً تزيينيّاً: «أنهيتُ تذهيب بعض النّجوم في سماء *التأملات* المُكفهرّة».

وكما قال كافكا «إنك لا تني تتكلم عن الموت ولكنك لا تموت».

يمكن للمرء أن يكتب ما يعتبره عمله الأخير إلاّ أنّه، فجأةً، يُسيطر عليه شيء من الشكّ. هذا ما حصل لـ جيد عندما كتب *آمين أو انتهى الرهان*[١٠]. إذ أنه أضاف: «لا، لا أستطيع التأكيد أنّ مع نهاية هذا الدفتر، نهاية الدفتر، سيكون كل شيءٍ قد أغلق، وأن الأمر يكون قد تم. ربما ستحدو بي الرغبة إلى إضافة شيءٍ آخر أيضاً، أن أضيف أي شيءٍ كان، أن أضيف ربما في اللحظة الأخيرة، أن أضيف أيضاً شيئاً ما. صحيح أنّني أشعر بالنعاس. ولكن ليس لديّ الرغبة في النوم. يبدو لي أنّني قادر على تحمّل تعبٍ أكبر. لا أدري أية ساعةٍ هي الآن، ليلاً أو صباحاً، هل لديّ شيءٌ آخر أقوله؟ أن أقول أيضاً أيّ شيء كان».

ويعترف بشيءٍ من الفكاهة: «لم أتّخذ احتياطاتي لأبلغ مثل هذه الشيخوخة».

يا لها من حرية يمنحها العمل الأخير، لمجرّد أن الكاتب يعتقد أنّه عملُه الأخير! «تنفتح أمامي الصفحة البيضاء. وبغيتي أن أكتب عليها أي شيءٍ كان». و«مُطلِقاً العنان لقلمه»، يقفز من ذكرى حادثٍ

---

١٠ – ذكريات ورحلات، لا بلياد، غاليمار، ٢٠٠١، ص. ١٠٧٣، ١٠٦٤ و ١٠٤٣.

شاهده خلال طفولته إلى فقد شهيّته الحالي (من الناحية الفيزيولوجية والثقافية)، إلى إيدا روبنشتاين وسترافينسكي وكوبو وأندريه بارساك، ومن هناك إلى بيغي وإلى رحلة إلى الكونغو وأوسكار وايلد وشارل دي بوس وسواريس... ويكدّس أكواماً من الطُّرَف وحتّى من القصص الجميلة والمازحة. تتدفق الذكريات بشكلٍ عشوائي فرحةً كانت أم حزينة، أو حتّى مأساوية كموت أوجين دابيت، في سيباستوبول. يمرح تارة ويحزن أخرى، ويقول دائماً ما يفكر به.

الموت ليس مثل تريبولا بونوميه، قاتل البجع لدى فيليبه دي ليل آدام[١١]. يمكن لآخِر أناشيدنا أن يكون سامِيًا، أو ناشزاً، أو أن لا يكون هناك أيّ نشيدٍ على الإطلاق. فالموت لا ينتظر منّا أيّ شيء. وبهذا الصّدد، وضع تشيخوف لإحدى مسرحياته من فصلٍ واحد عنوان *أنشودة البجعة* قال فيها على لسان ممثل عجوز: «لستُ سوى ليمونة معصورة، خِرْقةٍ هَرِئَة، مسمارٍ صدئ». ولكن يمكن إسقاط عبارات هذا الممثّل السّاخطة ونُسبتُها إلى كاتبٍ شَعَرَ بوصوله إلى نهاية المطاف: «آه أيّها النعل المهترئ، أنت أيها الكلب العجوز، عبثاً تروي لنفسك القصص وتتظاهر بأنك الأقوى، وتتباله، على الرغم من أنّ الحياة أصبحت خلفك. فَرِغَتْ الزجاجة ولم يبق فيها إلا نقطة صغيرة في قعرها... لا شيء سوى الثمالة...».

يتوطّد الشّعور بأنّ العمل سيكون العملَ الأخير يوماً بعد يوم. في العام ١٩٦٣، شرع أوديبرتي بكتابة مذكراته على مدى عام كامل:

---

١١ - تريبولا بونوميه الشخصية الرئيسة في مجموعة قصص قصيرة لـ Auguste de Villiers de L'Isle – Adam يقول في إحداها: إن البجعة تغنّي غناء جميلاً قبل أن تموت....وإن هذه الموسيقا أصبحت تساعده على تحمّل خيبات الأمل في حياته وإن أية موسيقا أخرى لم تعد سوى لغط فارغ. (المترجم).

«أجهدت نفسي في رواية مذكرات حياتي على مدى عامٍ كامل. وعلى ما يبدو أنّني أنفقته كسابقيه بمشاهدة الأفلام، بالتذمّر من السيّارات، وبتشمّمِ عفونة وعطور شارع روزيبه عند ظهور النجم الأول، وبالبحث عن شقة، وبالطلب من المسيح أن يوضّح أفكاره بشكلٍ نهائي. كنت أجهل، حتّى شهر حزيران / يونيو من تلك السنة، أنّني سأجد نفسي وجهاً لوجه مع ثلّة من السّدنة ذكوراً وإناثاً بالثوب الأبيض يرفعون أفاعي من مادةٍ بلاستيكية، وسيوفاً بأطوال مختلفة، وأنّ هؤلاء الجرّاحين وأولئك الممرضات سيحبسونني في دائرةٍ ليس لها، في الوقت الحاضر، مخرج».

وهكذا أصبحت هذه المذكرات لعامٍ واحد عمله الأخير. أوديبرتي الذي توفي في العام ١٩٦٥ وجد لها عنواناً يحمل في إيجازه الكبير شحنةً من الانفعال لا مثيل لها. ***الأحد ينتظرني***[١٢].

ضمن التوجّه العام الذي يدفع بالكتّاب إلى نشر مذكراتهم عندما يشعرون أنّ ساعتهم قد دنت، تعتبر قصة كتاب أوديبرتي الأخير حالةً خاصة. يخطر على بالي روجيه فرينيي الّذي، بعد أن كتب قرابة خمس عشرة روايةً وبحثاً، قرر أن ينشر صفحاتٍ من مذكرات يوميّة. ليس هناك أدنى شك بأن شعوراً مسبقاً، شعورَ من أصبح يرى أيّامه معدودة، حرّضه على البوح باعترافاته الّتي أسماها ***لحظات مختلَسة***[١٣].

عندما عدت لقراءة هذه «***اللحظات المختلسة***» وجدت صفحةً تفطر القلب. إنه يتكلم عن «كلّ أفعال الحياة الّتي لا ينفكّ كلٌّ منّا يشاغل بها ألمه محاولاً تبديده بينما لا يلاحظ الآخرون أيّ شيء».

---

١٢ – غاليمار، ١٩٦٥.

١٣ – غاليمار، ١٩٩٦، ص. ١٢.

كتابا مارك برنار الأخيرين *كلّ شيء حسن، هكذا* و *على مرّ الأيام*[١٤] ليسا سوى مذكرات، حزينة تارةً يطغى عليها فقدان زوجته، إلسي Else، وموته الوشيك هو بالذات، ومرحة تارة أخرى مع ذلك، إذ أنّ الحياة تستمر حوله. كتب «دون طَوْق، تائهاً في الصفحة، دون أن أدري إلى أين ستقودني». نُشر كتاب *على مر الأيام* غداة موته.

عندما كان الطاعون يُخيّم على البندقية، حوَّل تيسيان (بالإيطالية: تيتزيانو) تمثال الـ Pieta إلى ex – voto [١٥] بسبب الوباء وهو عمل مأساوي حيث يمكننا دون أيّ عائق أن نتعرّف إلى الرسام تحت قسمات عجوزٍ متهالك ينظر إلى العذراء. لم يُسعفه الوقت لإنهاء عمله تماماً إذ أن الطاعون أصابه. ضريح تيسيان موجود الآن في فراري (إحدى أكبر كنائس البندقية)، ولوحته معروضة في متحف الـ Accademia في البندقية.

عدم قدرتنا على معرفة كم من الزمن متبقٍّ لنا أوحى إلى بولغاكوف بخاطرة ضمّنها في *السيد ومارغريت*[١٦]: «نعم، إن الإنسان فانٍ، ولكن ليس في ذلك إلاّ نصف الشر، إنّما تكمن المصيبة كاملة في كون فنائه يأتي بشكلٍ غير متوقّع، وهنا تكمن المشكلة! على كل حال، لن يكون بمقدوره تأكيد ما سيفعله في مساء ذلك اليوم بالذات».

---

١٤ – غاليمار، ١٩٧٩ و ١٩٨٤.

١٥ – Pietà العذراء الآسية: لوحة أو تمثال يمثّل العذراء مريم وهي تحمل جسد ابنها بعد إنزاله عن الصليب. ex – voto الفن المنذور: هو ما يُرسم أو يُنحت إهداء إلى إله من الآلهة حمداً لما أنعم. وكان من العادة أن يَترك الفنّان على العمل المنذور صورة الناذر. (المترجم، عن المعجم الموسوعي لمصطلحات الثقافة لثروت عكاشة بتصرّف).

١٦ – لا بلياد، غاليمار، ٢٠٠٤، ص. ٣٩٤.

ألكسندر دوماس في لحظة الاحتضار قال «لن أعرف أبداً كيف سينتهي ذلك».

هل كان يتكلم عن رواية ***هيكتور دو سنت هرمين*** أم عن ***معجم المطبخ الكبير*** اللذين سيتركهما غير مكتملين، أم عن شيء ما آخر؟

لو دفيك فيتِغنشتاين في مقدمة كتابه ***أبحاث فلسفية***[١٧] الذي سينشر بعد وفاته يعبّر عن حسرته قائلاً:

«كنت أفضّل أن أُنتج كتاباً جيداً إلا أن القدر قرر غير ذلك والزمن الذي كان يمكن أن يُتيح لي تحسينه فات وانقضى».

كان فلاديمير نابوكوف قد كتب ذهنياً روايةً بكاملها بعنوان ***نسخة لورا الأصلية***. وفي البداية أضاف عنواناً ثانوياً ***الموت تسلية***. إلا أن الورق لم يعرف إلا بضعة أجزاء من هذه الرّواية. في ٣٠ تشرين الأول ١٩٧٦، قبل موته بأقل من سنة، كتب إلى فكتور لوزِنشي من ***مجلة الكتب في نيويورك تايمز*** «خلال هذياني النهاريّ كنت أتابع قراءته بصوتٍ عالٍ أمام جمهور وهميّ، في حديقةٍ مسوّرة بالجدران. تألّف جمهوري من الطواويس والحمام ووالديَّ المتوفَّيْن منذ زمنٍ طويل وشجرَتَيِّ سَروٍ ومن عدة ممرضات شابات يجلسن القرفصاء حولي، وطبيب العائلة الذي بلغ من العمر عتيّاً حتّى كاد أن يصبح غير مرئي. وربّما بسبب تعثّري في المشي ونوبات السعال، كان نجاح قصّة المسكينة لورا لدى جمهوري أقلّ مما ستجده في المستقبل، على ما أتمنى، لدى النقّاد الأذكياء عندما ستُنشر بشكلٍ حقيقي[١٨]».

---

١٧ – مكتبة الفلسفة، غاليمار، ٢٠٠٤، ص. ٢٣.

١٨ – فلاديمير نابوكوف، رسائل مختارة، غاليمار ١٩٩٢، ص. ٦٥٧.

كان نابوكوف قد طلب حرق هذه المسودة إلا أنها مع ذلك نُشرت في العام ٢٠١٠ بعد موت كاتبها بثلاث وثلاثين سنة[١٩].

أولئك الذين لم يدركوا حلول اللحظة القاضية، ولم يعوا أنّ كتابتهم سوف تنقطع بشكل مفاجئ، يتركون بين يدي القارئ نصّاً غير مكتمل بشكل عام أو حتى مسودّة. أية صعوبة كأداء ترك لنا باسكال في *أفكاره*. عبثاً حاولنا تقليبها المرة تلو المرة، بالطرق كافة، وإعادة توزيعها بكل وسائل الترتيب الممكنة، لم تبدُ لنا كعملٍ بعد الموت. فهي ليست سوى أوراق، ملاحظات شخص كان ينوي كتابة دفاع عن الدين المسيحي. إلاّ أنّ ذلك لم يكن حتى مسودة لذلك الدفاع.

كتب كامو في ملاحظاته من أجل *الإنسان الأول*[٢٠]: «ينبغي أن يكون الكتاب غير مكتمل».

وقد أسبغت وفاته السابقة لأوانها بحادث سيّارة على هذه الملاحظة معنى مأساوياً. في الواقع كان كامو يريد أن يقول لنا إنه كان ينوي عمل كتاب ضخم، على غرار الحرب والسلم، يشمل حياةَ رجلٍ وقصّةَ قرنٍ من الزمان بكل تشنّجاته وحروبه، ملحمةٍ ربما ستبقى مفتوحة. ولم يتوفر له الوقت إلا لكتابة البداية، ولا حتّى البداية، بل مسودة البداية. وقد قُرئت هذه الصفحات على أنها قصة طفولة مؤثرة، ربّما لامست مشاعر القرّاء أفضل ممّا لامستها أعماله المكتوبة بصنعة أكبر والمبنيّة بشكل أفضل والإرادية بشكل أمتن. إلاّ أنّ هناك واقعة أكثر التباساً وتناقضاً، تطرح السؤال حول أيّ عمل ينبغي علينا اعتباره العمل

١٩ – فلاديمير نابوكوف، نسخة لورا الأصلية، غاليمار ٢٠١٠.

٢٠ – الأعمال الكاملة، لا بلياد، غاليمار، ج. ٤، ٢٠٠٨.

الأخير. ففي حين كان كامو يكتب *السقطة*[٢١]، الكتاب اليائس الَّذي يُعتبر في الوقت نفسه تسوية حساب مع المثقفين الباريسيين واتهاماً ذاتيّاً، بدأ يسجّل ملاحظات لـ*الإنسان الأول* والذي هو على العكس كتاب يدعو إلى الحبّ والثّقة بالناس. ما الذي كان يحصل في أعمق أعماق نفسه؟ هل يتبادل هذان العملان احتلال المكانة الأولى؟ وبعبارة أصحّ، يمكن اعتبار *الإنسان الأول* عملاً على النفس الطويل كان يشغل باله منذ سنوات وأن السقطة ليست سوى معترضة بين قوسين، مجرّد فورة كآبة. ربما لم يكن التناقض إلا ظاهرياً. كلامانس، الَّذي يتحدث مع نفسه في السقطة، مذنب. ولكن كورمري في *الإنسان الأول*، الَّذي أدار ظهره لبلده ولذويه ولجذوره أصبح في نظر نفسه وحشاً. في الحالين هناك نظرة تشاؤمية، ونجد في الحالين فكرة المنفى التي طالما اعتادت كامو. لطالما شعر بشعور المنفى هذا طيلة حياته.

ربما أنّ كامو المنفيّ، في اللحظة التي كتب فيها حديث كلامانس المرّ مع نفسه، وجد بعض الحلاوة في دور منفيّ آخر: ذاك الَّذي يتذكر طفولته في البلد الَّذي فقده. وعلى هذا يكون *السقطة* و *الإنسان الأول* وجهين للشعور بالنفي.

بينما كان كامو يقول، بخصوص *الإنسان الأول*، «ينبغي أن يكون الكتاب غير مكتمل» كان سكوت فيتزجيرالد يقرر عندما بدأ بكتابة *آخر الأثرياء*[٢٢]: «ينبغي أن تكون هذه الرواية قصيرة».

مع ذلك، لم تكن قصيرة بما يكفي، إذ أنه لم يتمكن حتّى من إنهائها. فعندما توفّي لم يكن قد وصل إلاّ إلى الحلقة الأولى من الفصل السادس.

---

٢١ – الأعمال الكاملة، لا بلياد، غاليمار، ج. ٣، ٢٠٠٨.

٢٢ – غاليمار، ١٩٧٦، ترجمة جديدة.

نُكب البعض بتلقي إنذار بأنّ من الأفضل لهم اعتبار كتابهم الجديد كنقطة نهاية. إنها عبارة بوالو الشهيرة: «بعد أتّيلا، كفى!»[٢٣] وهذا لم يمنع كورنيي بعدها من كتابة تيت وبيرينيس، بولشيري، سورينا. في الحقيقة، انتظر بوالو إلى العام (١٧٠١) أي إلى ما بعد موت كورنيي (١٦٨٤)، لينشر قصيدته الهجائية.

هناك بعض الكتّاب، وهم من بين الأعظم، لا يمكننا الكلام بخصوصهم عن العمل الأخير. إنما هناك بالأحرى العمل الممتد على حياة بأكملها والمعاد تنقيحه دون توقف. وعلى هذا يُحكم عليه بأن يبقى دون نهاية. نجد في مثل هذه الحالة نيتشه وبروست وموزيل. نيتشه يتأرجح بين الرغبة بالبناء وبين الشكل الحرّ بالكامل. الموت وحده منع بروست من متابعة إلصاق قصاصات الملاحظات على مخطوطاته ونسخه التجريبية. وبالنسبة لموزيل، ما زلنا ننبش في كتلة الأوراق غير المنشورة التي تأتي إضافة على *رجل دون صفات*[٢٤]. يفسّر بعض النقاد عدم قدرته على الإنهاء بسبب مازوشيته. ولكن أن تزيد قولاً على قول محاولاً الوصول إلى الكمال، هل يعني هذا أنك مازوشي؟

طال الأمر بجورج برنانوس في كتابة *السيد وين* Monsieur Ouine[٢٥] لدرجة أنه اعتقد أن هذا الكتاب سيبقى غير مكتمل ولن يُطبع إلاّ بعد الوفاة. كان قد بدأ هذه الرواية في العام ١٩٣١ ولم يضع النقطة النهائية إلا في العام ١٩٤٠. أسرّ إلى روبير فاليري – رادو Vallery – Radot

---

٢٣ – أتّيلا، ملك الهون: مسرحية لبيير كورنيي انتقدها بوالو بقصيدة هجائية معتبراً أن على كورنيي التوقف عن الكتابة. (المترجم).

٢٤ – *رجل دون صفات، طبعة حديثة، لو سوي*، ٢٠٠٤.

٢٥ – أعمال روائية، لا بلياد، غاليمار، ١٩٦١.

في العام ١٩٣٤: «روايتي العظيمة ليست سوى مبولة مفجعة. بدأ يطفح الكيل بي من التبول بكآبة على الجدار نفسه. هل سأنهيه يوما ما؟»

وإنّما كان عمله الأخير الحقيقي *حوار الكرمليات*[٢٦]. أنهاه في آذار ١٩٤٨ في الفترة التي توجب عليه فيها ملازمة الفراش بشكل نهائي قبل موته بثلاثة أشهر ونصف.

القديس بونافانتور، الفيلسوف الفرنسيسكاني الملقب بالعلامة الملائكي، حصل على ما يقال، على الحظوة غير المسبوقة في أن يتمكن من متابعة مذكراته بعد وفاته[٢٧]، وهذا ما أثار الحسد لدى شاتوبريان: «إني لا آمل بمثل هذه الحظوة، إلا أنّني قد أرغب بالعودة إلى الحياة في ساعة الأشباح، على الأقل لتصحيح نسخ التجارب».

كانت هذه الأمنية الخرافية نتيجة الهمّ الذي أصاب شاتوبريان من جرّاء *ذكريات من وراء القبر*. هذا العمل الضخم الذي كان يريده أن يكون عملاً يُنشر بعد الموت كاد أن يكون، أكثر من مرة، ناجزاً قبل الموت. وهذا بسبب المشاكل المالية الّتي ما انفكّت تلاحق الفيكونت. منذ شباط وآذار ١٨٣٤، نظّم جلسات قراءة لمخطوطه، وقد نُشرت تقارير عن هذه القراءات في كتاب. في العام ١٨٣٦ نجد منها مقتطفات في مقال *حول الأدب الانكليزي*. ومع ذلك كان يتنهد قائلاً: «أُفضّل الكلام من أعماق نعشي». وفي ذات العام ١٨٣٦، باع المذكّرات لقاء حقّ انتفاعٍ مدى الحياة إلى شركةٍ تضامنية تعهدت أن لا تنشرها إلا بعد موته. ومع ذلك نظّم جلسة قراءة لها جديدة في العام ١٨٤٥.

---

٢٦ – مرجع سابق.

٢٧ – ترك الكثير من المسودات وعمل مساعدوه على جمعها وترتيبها وإلحاقها بمذكّراته فكان بذلك كأنّه أكمل تلك المذكرات بعد وفاته. (المترجم).

في أكتوبر ١٨٤٤، اتّخذت القضية منحى مقلقاً. كانت الشركة قد باعت إلى ايميل دي جراردان حقّ نشرها على حلقات في **لا برس**. وعندما رأى شاتوبريان المسكين أنّ مذكراته قد تتحوّل إلى ورق صرّ، كتب في المقدمة: «لا أحد يمكنه أن يعلم ما عانيته لاضطراري إلى رهن ضريحي».

بدأ المساهمون يفقدون صبرهم، فقد عاش المؤلّف أطول مما هو متوقع. بدأ النّشرُ على حلقات في ٢١ تشرين الأول ١٨٤٨ وكان شاتوبريان قد توفي في ٤ يوليو، أي قبل ذلك بقليل.

بنظري، لم تكن تلك المذكرات الضّخمة هي عمل شاتوبريان الأخير، وإنما ***حياة رانسيه***[٢٨] وهو عملٌ مختلف تماماً عن كل ما قد أبدعه حتّى ذلك الوقت.

كتب يقول: «كتبت قصة الأب رانسيه نزولاً عند أوامر مُرشدي الروحي، الأب سيغان الذي غالباً ما كان يكلّمني عن هذا العمل وكنت أشعر نحوه باشمئزازٍ طبيعي».

تلقّى رينيه الأمر كعقوبةٍ تكفيرية في مسكن ذلك الكاهن المتمرد، في الرقم ١٦ شارع سرفاندوني. سيكون ***حياة رانسيه*** كتابَه الأخير. «أول عمل لي كُتب في لندن عام ١٧٩٧، وآخر عملٍ في باريس عام ١٨٤٤».

---

٢٨ – أرمان دي رانسيه، ١٦٢٦ – ١٧٠٠ سليل عائلة من النبلاء، عاش حياة بذخ وترف إلاّ أنّه دخل في الحياة الرهبانية بعمر ٣٧ سنة بعد موت حبيبته المأساوي. لم يكن كتاب حياة رانسيه مجرد سيرة حياة وإنما تضمّن استطرادات كثيرة حول الفكر والسياسة والحياة الاجتماعية الخ.. بحيث اعتُبِر تتمة للكتاب السابق *مذكرات من وراء القبر*. (المترجم).

يلي ذلك مقطع طويل يغلب عليه أسلوب البلاغة الطنّانة مستحضراً فيه تاسيتُس (المؤرخ اللاتيني) ولويس السادس عشر وبونابرت: «ما الذي أفعله في هذا العالم؟» وخلص إلى القول «سابقاً تمكنت من ابتكار وتخيّل قصة إيميلي، والآن أنا مضطر إلى سرد قصة رانسيه: لقد غيّرتُ إلهامي على مدى تغير السنوات».

وهذا لا يمنع أن يكون ***حياة رانسيه*** عملاً رائعاً يُدهشنا أسلوبُه بحداثته: «كانت مدام دي مونبازون قد ذهبت إلى الخيانة الأبدية[٢٩]».

كان جان جاك روسو حريصاً قبل كل شيء على نزاهة مخطوطاته، أكثر حتّى من حرصه على حكم الأجيال اللاحقة عليها. وخوفاً من أعدائه، لم يكن يريد نشر الاعترافات خلال حياته. ولكنّه كان يخشى أيضاً أن تُنشر نُسخٌ مشوهة عن تلك النصوص من أجل الإساءة إلى سمعته بعد موته. ولهذا، قام بتحضير نسخٍ عنها بخط يده مستخدماً مهارته كناسخٍ موسيقيّ، المهنة التي كان يكتسب منها حياته. أستشهِد هنا بدراسةٍ لـ أليس كابلان وفيليب روسان[٣٠]: «كان يريد ضمان مصير مخطوطاته بعد الوفاة بأن يعهد بها إلى حُماةٍ يحضّرون النشر في اللحظة المناسبة. وكتب في العام ١٧٧٤ «تصريح متعلق بإعادة الطبعات المختلفة لعملي» يُنكر مسبقاً النشرات الَّتي قد تُزوِّر أو تُعدِّل أو تشوِّه أو تبتر عملَه».

وهذا ما يُلزِمُ ناشري هذه الأيام، على سبيل المثال ناشري مكتبة لابلياد، بدراسة المخطوطات عن كثب وبهذا نكون قد انتقلنا من

---

٢٩ – ماري دي مونبازون ١٦١٠ – ١٦٥٧ دوقة فرنسية عاشت حياة مليئة بالمغامرات ووقع رانسيه في غرامها. عندما توفيت اعتزل الحياة المدنية ودخل في سلك الكهنوت والترهّب. (المترجم).

٣٠ – دراسات جامعة يال الفرنسية، العدد ٨٩، مسودات، ١٩٩٦.

مفهوم العمل إلى مفهوم النص وهكذا وُلد ما يُسمّى بالنقد التكويني. ولم يعد العمل الأخير هو العمل الذي أراده الكاتب، وإنّما مجموعة متباينة من المسودات غير المنشورة ومواد متنوّعة يقوم النّاشر يجمعها.

نشر المذكرات أو اليوميات بعد الموت هو خيار يتخذه بعض المؤلفين على أمل أن يجدوا في ذلك فرصةً صغيرةً للخلود. عرفت بعض المؤلفين كانوا لا يتوقّفون عن الكلام عن يوميّاتهم وكنا نخشى أن نضطرّ يوماً ما إلى قراءة تلك الألوف من الصفحات الّتي لا شكّ في أنها ستكون دون أية قيمة.

أما لويس غيّو فإنه لم يتخذ من يومياته سلاحاً، وإنما جعلها درعاً. في كلّ مرة كان يشعر بعدم الرغبة في الردّ على سؤال، على سبيل المثال حول رحلته إلى الاتحاد السوفييتي مع جيد، كان يصرح «أحتفظ بهذا إلى *عشبة النسيان*». كان ذلك هو العنوان الذي يقترحه. لقد تم إيجاد بداية *عشبة النسيان*[٣١]، ولا شيء سوى البداية.

في سان بطرسبرغ شاهدت المكتب الذي أنهى فيه دوستويفسكي *الأخوة كرامازوف*: «أجلس على الدوام إلى طاولتي وأكتب ليل نهار بالمعنى الحرفي للكلمة». هكذا صرّح عندما كتب الباب الثاني عشر والخاتمة. نُشرت الرّواية في كانون الأول ١٨٨٠. فكّر في كتابة تتمة لها ولكنه توفي في ٢٨ كانون الثاني. خلف طاولة المكتب تماماً توجد أريكةٌ ذات لون غامق. على هذه الأريكة مات دوستويفسكي وبقيت الطاولة والأريكة غير منفصلتين.

تُلزمنا الكتابة بطرح مشكلة الأجيال القادمة حتّى لو قررنا عدم الاهتمام بذلك. كانت أمنية ستاندال معروفة تماماً: كان يرى نفسه

---

٣١ – نشرة أعدّتها ووضعت هوامشها فرنسواز لامبير، غاليمار، ١٩٨٤.

رابحاً في ذلك اليانصيب تارةً حوالي العام ١٨٨٠ وأخرى حوالي العام ١٩٣٥[٣٢]. أذكر أن رومان غاري أسرّ لي وبلهجةٍ تتسم بأكبر قدر من الموضوعية: «أعتقد أنّني من بين أولئك الذين ستخلد أعمالهم». وقد تولد لدي انطباعٌ بأنه، قبل أن يتوصل إلى مثل هذا الاستنتاج وأن يبوح لي به، طرح على نفسه السؤال بالكثير من النزاهة كما لو أن الأمر يتعلق بشخصٍ آخر. في الحقيقة لم يكن مخطئاً. فما زال يُقرأ ويُشرح. لقد خلُد أكان ذلك بالنسبة لجمهوره أم بالنسبة للجامعة.

بالنسبة لسارتر، العمل الأخير، يعني العمل الذي هو منكبّ على كتابته والذي هو حتماً أفضل من عمله السابق: «[....] أعتقد أنّني أعمل اليوم أفضل، ولكنّي غداً سأفعل أفضل بكثير. لا يحبّ الكتّابُ الناضجون في العمر المبالغة في مديح بواكير أعمالهم: ولكن ما أنا متأكّد منه هو أنّ هذا المديح يسبب لي أقلّ قدرٍ من المتعة. أفضل كتبي هو الكتاب الذي أعمل الآن على كتابته و يأتي بعده مباشرةً ما نُشِرَ لي قبله. بيد أنّي أتحضّر، بيني وبين نفسي، إلى الشعور نحوه بشيء من القرف. قد يجرح مشاعري اليوم أن يتكلّم عنه النقّاد بالسوء،أما بعد ستة أشهر، فإنني لن أكون بعيداً عن مشاطرتهم رأيهم. إنما هناك شرطٌ، أيّاً كان رأيُهم من حيث فقره وانعدام قيمته، فإنّني أريد أن يضعوه فوق كلّ ما كتبته قبله. أوافق على أن تفقد الكمية كلها قيمتها شرط المحافظة على الترتيب الزمني، وهو الشرط الوحيد الذي يحفظ

---

٣٢ – كان ستندال متعلقاً باليانصيب ويأمل أن يربح مالاً طائلاً. لم يحالفه الحظ. ولذا كان يعتبر أنّ كتبه هي التي ستكون ورقته الرابحة في المستقبل. يقول: «أشتري ورقة يانصيب ستقتصر جائزتها الكبرى على ما يلي: أن تُقرأ كتبي في العام ١٩٣٥». (المترجم).

لي فرصة أن أفعل أفضل غداً، وأفضل بكثير بعد غد، وأن أختم أعمالي بإحدى الرّوائع الأدبية[٣٣]».

يقول جان روستان الشيء نفسه: «ما إن أنشر كتاباً حتى لا يعود لي أيّ همٍّ غير محوه وجعل الناس ينسونه بالعمل اللاحق له[٣٤]».

الكاتب الأمريكي اللاتيني روبرتو بولانيو ردّ على السؤال: «ما هي المشاعر التي تثيرها فيك عبارة *طُبِعَ بعد الموت*؟[٣٥]» أجاب بقوله « يُهيأ لي أنّه أشبه بمُجالدٍ روماني. مجالد لا يقهر. أو على الأقل هذا ما يحاول ذلك *المولود بعد الموت* إقناع نفسه به ليتحلّى بشيء من الشجاعة».

خلال مزاولتي لمهنتي كمستشار أدبي حصلت لي مغامرةٌ ليست ممتعةً تماماً. أحضر لي كاتب، كان يشعر بدنوّ أجله بسبب إصابته بالسرطان، ثلاثة مخطوطات. وبعد أن أنهيت قراءتها سألني وهو ينظر مباشرةً في عيني: «هل سنطبع هذا قبل أو بعد مماتي؟.. وذلك؟.. وذاك؟..».

باختصار كان عليّ أن أقرر، أنا، أيّ هذه الكتب سيكون كتابه الأخير.

في العام ١٨٨٨ كان هيرمان ميلفيل قد أصبح طيّ النّسيان منذ زمن بعيد. وراح يعمل مفتشاً جمركياً في ميناء نيويورك. الموت يحوم حوله. ابنه مالكولم انتحر بعمر ١٨ عاماً. بدأ بكتابة **بيلي بود**. بعد ذلك بحوالي عام، وبينما كان يقرأ مراسلات بلزاك توقف عند رسالةٍ إلى مدام هانسكا مؤرّخة في ١ أكتوبر / تشرين الأول ١٨٣٦ «لا شك أنك لا تعلمين مدى عمق الألم الذي في نفسي، ولا أيّة شجاعةٍ كئيبة ترافق هزيمتي الكبرى الثانية التي تلقيتها في منتصف حياتي [.....]

---

٣٣ – الكلمات، لا بلياد، غاليمار، ٢٠١٠، ص. ١٣١.

٣٤ – إينياس أو الكاتب، منشورات فاسكيل، ١٩٢٣.

٣٥ – حوار مع مونيكا ماريستان من أجل النشرة المكسيكية لـ بلاي بوي.

بعد أن فشلت كل آمالي وبعد أن تخليتُ عن كلّ شيء [.....] إنّني على يقينٍ بعد هذه النتيجة *[فشل زنبقة الوادي]* أنّ مؤلفاتي لن يكون لها زبائن في فرنسا».

أنهى ملفيل بيلي بود في ١٨٩١ قبيل موته بقليل. «وبقي الكتاب مخطوطاً، مهملاً، منسياً حتى العام ١٩٢٤» كما كتب جان جاك مايو Mayoux[٣٦]».

في الليلة الشتائية المشؤومة التي شنق فيها نِرفال نفسه على شبكٍ حديديٍّ في شارع لا فييّ لانترن La vieille – Lanterne، ما الذي كان يفكر فيه بخصوص عمله الذي يكتبه *أوريليا*. وُجدت بضع قُصاصات في جيوبه من ذلك الكتاب.

يمكننا اختتام هذا الحديث بالاستشهاد أيضاً بكافكا: «ومع ذلك سوف أموت. ها إنّني أُأدّي خاتمتي. غناء أحدنا أطول بينما غناء أحدنا الآخر أقصر. إلا أن الفارق لن يقوم إلاّ على بضع كلمات».[٣٧]

ولكن لنترك الكلمة الأخيرة لجوزيف كونراد «لا يفصل بيني وبين عدم استفادتي من فرصة قول عبارتي الأخيرة إلا شعرةٌ واحدة. ولاحظت بكل مذلّةٍ أنّني على الأرجح لن يكون لديّ شيء أقوله[٣٨]».

---

٣٦ – ملفيل، كتّاب لكلّ زمان، منشورات لو سوي، ١٩٥٨، ص. ١٢٣.

٣٧ – قد تبدو هذه الجملة صعبة الفهم والسبب في ذلك أنها مفصولة عن سياقها لذلك لا بدّ من بعض التوضيح. الخاتمة هنا هي بالمعنى الموسيقي، أي القطعة الأخيرة التي تُختتم بها الأوبرا أو السوناتا... وهنا يُلمح كافكا إلى ما يسمّى بغناء البجعة أي الأصوات التي تطلقها قبيل موتها مقارناً بين ذلك الغناء وما يقوله وهو مشرف على الموت. (المترجم).

٣٨ – في غياهب الظلمات، أعمال، لا بلياد، غاليمار، ج ٣، ١٩٨٥.



لكي تكون محبوباً

هل الكتابة سبب للحياة؟ أعتقد أنّ من المفيد لنا أن نتطرق إلى هذه المسألة بتواضعٍ أكبر، بلهجةٍ أخفض، وبالاكتفاء بالحديث عن الحاجة إلى الكتابة. كيف تتبدى لنا تلك الحاجة وكيف تتجذّر؟

هناك حقيقة أنّ تأهيلنا المدرسي، وحضارتنا – أو على الأقل ما كانت عليه منذ بضع سنواتٍ قبل أن تتلقى هذا التغيّر العميق إن لم نقل الانهيار – يمنحان قيمةً مميزةً إلى الأدب وإلى الكتّاب. ولهذا يجد الأطفال طبيعياً – والأطفال قرود – أن يكتبوا قصائد كالتي يمكنهم قراءتها في كتبهم المدرسية. وصف سارتر هذه الحالة في كتابه ما هو ***الأدب؟***[1]: «قبل بدئنا بأولى رواياتنا بزمنٍ لا بأس به، كنّا متآلفين مع الأدب، وكان يبدو لنا طبيعيّاً أن تنمو الكتب ضمن مجتمع مضبوط، كما تنبت الأشجار في حديقة. لقد وجدنا في أنفسنا، في عمر الرابعة عشرة وفي قاعة الدراسة المسائية أو في باحة الثانوية الكبيرة هوايةَ الكتابة وذلك لأننا أُغرمنا جدّاً براسين وفيرلن».

يؤكّد مالرو، في كتابه ***الإنسان المزعزع والأدب***[2] أنْ ليس هناك روائيّ دون مكتبة. ويعني بذلك أن المرء لا يكتب إلا إذا كان قد

---

١ – سلسلة فوليو أبحاث، غاليمار، ١٩٤٨، ص. ٢٠٦.

٢ – غاليمار، ١٩٧٧.

تشرّب ما كتبه الآخرون من قبله وأنّ كلّ كتاب يستند إلى ما سبقه بحيث يُصبح بذلك، إن جاز التعبير، استمراراً له.

ويمضي فاليري لاربو إلى أبعد من ذلك أيضاً: «الجزء الأساسي من السيرة الذاتية لأيّ كاتب يقوم على قائمة الكتب التي قرأها».

وسيرة الرّسام المصور في قائمة اللوحات التي شاهدها.

ينظر الكاتب الفرنسي إلى نفسه على الدوام على أنّه استمرار لمن سبقه أكثر مما يرى نفسه مبتكراً. في بلدان أخرى، كأميركا مثلاً، الشعور بالإبداع هو الذي يسيطر.

فإذا كان هناك شيءٌ كامن في قرارة أنفسنا ونحاول التعبير عنه، فلا بد لنا أن نجد له شكلاً، وبعبارة أدقّ، نموذجاً.

تكلّم كامو عن بداياته. في الثانوية، دَرَسَ الكتّاب الكلاسيكيين. أضف إلى ذلك كان له زوج خالة، وهو شخصٌ غريب الأطوار، مثقفٌ جداً بالرغم من كونه جزاراً بحسب مهنته، جعله يقرأ كتب أندريه جيد. بدا كلّ ذلك شيّقاً ورائعاً بالنسبة للمراهق إلا أنّه لم يؤثر به، وكأن ذلك لم يكن يخصّه حقاً. ثمّ، ذات يوم، وقع على روايةٍ لأندريه دي ريشو بعنوان ***الألم***.

كتب كامو «أنا لا أعرف اندريه دي ريشو إلا أنّني لم انس أبداً كتابه الجميل الذي كان أول من حدّثني عمّا أعرفه: والدة، فقر، وأماسٍ جميلة تحت السماء. كان يفكّ في داخلي عقدةً من الروابط المبهمة، يحرّرني من قيودٍ كنت أشعر بضيقها دون أن أتمكّن من تسميتها. قرأته في ليلةٍ واحدة، كما تعوّدت. وعند الاستيقاظ، بدأت أخطو متقدماً بتردّد في ارضٍ مجهولة، مزوّداً بحريةٍ غريبةٍ وجديدة. إذ علمت حينها أن الكتب لا تقدّم فقط النسيان والسلوى. نوبات صمتي المعنّدة، تلك

الآلام الغامضة والمسيطرة، العالم الفريد الذي كان يحيط بي، نبل ذويَّ وفاقتهم، وأخيراً أسراري الخاصّة، كلّ ذلك يمكنني إذن البوح به! كان ذلك بالنسبة لي بمثابة انعتاقٍ، التزامٍ بقول الحقيقة حيث الفقر، مثلاً، يبدو فجأةً بوجهه الحقيقي، ذلك الوجه الذي كنت أستشفّه وأحترمه بشكلٍ مبهم. جعلني *الألم* أستشرف عالم الإبداع[٣]...».

لست في معرض الحكم على *الألم* إن كان عملاً ذا جودةٍ عالية أم لا. ولكن يكفيه أنّه خاطب قارئه الشاب. ليس العمل بحاجةٍ لأن يكون تُحفةً أدبية لإطلاق موهبة.

«غاوي أدب»

بالنسبة لي عندما كنت تلميذاً في الابتدائية أو طالباً في الثانوية لم أكتب أيّ شيء تقريباً. ولا أتذكّر أيّ كتابٍ بعث فيّ الرغبة بالكتابة. أضف إلى أنّني لم أكن جيّداً في اللغة الفرنسية، إلا أنّني كنت مبرّزاً في اللغة اللاتينية. ورغم ذلك صنّفتني عائلتي، وبيئتي، بشكلٍ نهائي على أنّني غاوي أدب. هذا أمر غريب، فغالباً ما تُلصقُ علينا بطاقةُ تصنيفٍ دون أن نكون قد فعلنا أي شيء يجعلنا أهلاً لذلك. لا شكّ في أنّ الأمر عائد إلى أنّني كنت أقرأ كثيراً. وقد رويت سابقاً كيف أنّ والدتي، حين قلقت لرؤيتي بشكلٍ دائم منبطحاً على السجادة ووجهي غارقٌ في الكتاب، أخذتني إلى بوردو من أجل استشارة أستاذٍ كبير في الطب (كنّا نسكن في بلدةٍ بو Pau وكانت بوردو عاصمتنا). كانت تخشى أن تخرّب كلّ تلك المطالعة بعضَ أجهزة دماغي. على كل حال، ورغم أنّ الطبيب ضحك كثيراً، فإن خشيتها لم تكن سخيفةً

٣ – الأعمال الكاملة، لا بلياد، غاليمار، ٢٠٠٨، ج. ٣، ص. ٨٨١.

تماماً. نعرف ما حصل لدون كيشوت من جرّاء كثرة قراءته لروايات الفروسية. أصبحت تلك السمعة لصيقة بي. فإذا ما رغب أيّ كان بكتابة أيّ شيء، كان يلجأ إليّ. مِن برامج صالة السينما المشؤومة التي كان أهلي قد اشتروها في بو، إلى صحيفة الطلاب في كليرمون فِرّان. وإذ أُلحقتُ كجنديّ في مرسيليا في العام ١٩٤٠، بعد الانسحاب، حصل لي أن مارستُ عمل الكاتب العمومي، وأن اكتب رسائل من أجل العاهرات في مقاهي الميناء القديم. وكان المُساعد في قطعتي، وهو رجلٌ ودود إلا أنه مفرطٌ في عاطفيته، يلجأ إليّ لعرض مشاكله الغرامية على صفحة بريد القلوب في مجلة *ماري كلير*: «بقيت زوجتي وابنتي في المنطقة المُحتلّة. ولم أدّخر وسعاً في محاولاتي المتعددة، والبعض منها كان مذلاً، لاستحضارهما إلى جانبي. نجحتُ في ذلك. في الوقت الحالي إنّهما هنا وها إنّني قد فقدتُ حرّيتي. ما العمل، قل لي ما العمل؟» في غداة تحرير مدينة باريس، وُجِّهت نحو الصحف الصغيرة «سليلة المقاومة» كما كان يُقال. وأصبحت صحفيّاً. باختصار كنت دائماً نسّاخاً.

بعد قليل وجدت نفسي في مجلة Combat. لم يكن هناك شيء أفضل من أجل إيقاظ موهبة. في تلك المجلّة، الجميع كان قد كتب أو يكتب أو سيكتب كتاباً. كانت هذه الصحيفة تقريباً فرعاً من المجلة الفرنسية الجديدة NRF، وكان رئيس تحريرها ألبير كامو. ولكن، وبشكلٍ رمزيٍّ أكثر، كان مديرَها باسكال بيا، أي إنه كاتبٌ من نوعٍ أعلى، إذ أنّه كان يُضيفُ إلى الموهبة والعبقرية تلك الصفة العليا: رفض النشر واختيار الصمت.

حينها ومن أجل معرفة ما إذا كنت قادراً على فعل ما يفعله الآخرون وبما أنّني تابعت من خلال عملي كصحفي الكثير من الدعاوى، كتبت

بحثاً صغيراً حول عمل الجهاز القضائي. قام سارتر وميرلو بونتي بنشر مقتطفاتٍ منه في *الأزمنة الحديثة* ونشره كامو في مجموعته *أمل*. كانت هذه التسمية تستثير السخرية والتهكّم فيما بيننا إذ أن أوائل الأعمال في مجموعة *أمل* كانت بعنوان *الاختناق* لفيوليت لودوك، *لعبة الخاسر سلفاً* لكوليت أودري، *أحطّ المهن* لجاك - لوران بوست، *الغلطة* لجان دانييل، *ميتافيزيقا مأساوية* لاميل سيمون وأخيراً كتابي *دور المتّهم*.

حين استلم كامو مخطوطي قدّم لي العقد النموذجي المعتمَد في تلك الفترة. كان العقد يلزمني بنشر عشر كتب، ومع الكتاب الذي قدّمته يُصبح العدد أحد عشر. وقّعت وأنا اضحك لقناعتي أنّني لن أكتب بعد ذلك أبداً. ومن ثمّ، دفعني روح التّحدّي ذاته إلى كتابة رواية لأرى ما إذا كنت أعرف أيضاً كيف أكتب روايةً، ثم قصصاً قصيرة. تحولت الكتابة عندي إلى عادة، هذا إن لم نقل هوس. هوس أغوص فيه كلّ يومٍ أكثر فأكثر لدرجة أنّني الآن لم أعد قادراً على تذوّقِ أيّةِ تسليةٍ أخرى. ووصل بي الأمر إلى أن أشعر بنفسي مذنباً عندما لا أكتب، هل أصبحت الكتابة سبباً للحياة؟ في اللحظات التي تسير بها الأمور سيئاً، وحيث لا يبقى أيّ شيءٍ آخر، ربّما. ولكنّني أقول إنّ الكتابة أصبحت بالأحرى بالنسبة لي طريقة حياة. يمكن الاعتقاد أنّ الكتابة في نهاية الطريق أو عدم الكتابة تؤديان إلى النتيجة نفسها، لنقل إنها أُلْهِيَةٌ بالمعنى الباسكالي، وجدتها لنفسي، دون أن أعلّق عليها أهميةً أكبر مما ينبغي.

في *النورس*[٤]، تظاهر المؤلِّف الشهير تريغورين بأنه يتذمّر. «ما تكاد تنتهي حكايةٌ حتّى يتوجّب عليّ، ودون أن أعرف لماذا، أن أبدأ

---

٤ - مسرحيّة لتشيخوف. (المترجم).

بكتابةٍ أُخرى، ثم ثالثة ثم رابعة، اكتب دون توقف كما لو أنّني أندفع بكل قواي وأنْ ليس هناك وسيلةٌ للتصرّف خلاف ذلك.[٥]»

الحاجة إلى الكتابة

إن دارَ نشرٍ مثل غاليمار تتلقّى قرابة عشرة آلاف مخطوط في السنة وهذا يعني الكمّ الكبير من البشر الذين يشعرون بالحاجة إلى الكتابة. ما هي دوافعهم؟ لقد بيّنت أسبابي دون أن أكون متأكداً تماماً من صحّتها وملاءمتها. لم يتوانَ الشباب لويس أراغون وأندريه بريتون وفيليب سوبو، في مجلّتهم التي أسمَوها على سبيل التورية السّاخرة ***أدب***[٦] عن فتح تحقيق، في ١٩٢١: «لماذا تكتبون؟» كانت الإجابات إما استفزازية أو مبتذلة أو خالية من أيّ معنى.

أمّا ج. ب. بونتاليس، ذو الموقف التقليدي أكثر، فقد ذكّر في حوارٍ له مع مجلة ***اللحظات الأدبية***[٧] بالأهداف الرئيسة: «لكي أكون محبوباً بحسب رأي فرويد، ولكي أحظى بالنجاح لدى النساء كما يريد موباسان [...]، ولشدّة محبتّي لفاليري، كلّ هذا ليس له مصداقية كبيرة. نجد الإجابة الحاسمة لدى ساموييل بيكِت: «لا أصلح لغير ذلك»...».

يدّعي مونتيني أنّ ما دفعه إلى الكتابة هو الوحدة: «إنه مزاجٌ سوادوي وبالتالي هو مزاجٌ معادٍ لتركيبتي الطبيعية، الناجمة عن كآبة

---

٥ – أعمال، لابلياد، ١٩٦٨، غاليمار، ج. ١، ص. ٣١٨.

٦ – إشارة إلى قول الشّاعر فِرلين في قصيدة *فنّ الشّعر*: وكلّ ما خلا ذلك أدب وكلمة أدب هنا بالنسبة للشاعر فرلين تعني الكلام المرسل والتصنّع والبلاغة الشكليّة. (المترجم).

٧ – اللحظات الأدبية، العدد ١٩، ٢٠٠٨، ص. ٣٤.

الوحدة التي ارتميت فيها منذ بضع سنوات والتي وَضَعَت في رأسي، بادئ ذي بدء، هذا الحلم بالتنطّع للكتابة[8]».

ويلاحظ رولان جاسبار: «يبدو أن هناك أناساً يكتبون في البداية من اجل ذواتهم، لأن هذا يُتيح لهم التنفّس بشكلٍ أفضل[9]».

وكذلك جعل كافكا من الكتابة حاجةً شبه فيزيولوجية: «عندما أَصْبَحَ واضحاً في بدني وكياني أنّ توجّه طبيعتي نحو الإبداع الأدبي هو الأكثر إنتاجاً، تزاحم كلّ شيء في هذا الاتجاه، مُهملاً البعض من مواهبي التي كانت منحازة باتجاه الجنس والشرب والأكل والتفكير الفلسفي وفي المقام الأول الموسيقا. لقد هَزُلْت من كل هذي النواحي».

بالنسبة لفولكنر، تبدو الكتابة كضرورةٍ لا يمكن تفسيرها ولا تقبل الجدل في موضوعها: «الأمر الأول، هو أن يقع الكاتب تحت سلطان شيطان الكتابة، ينبغي أن يكون مجبراً على الكتابة دون أن يدري لماذا، وأحياناً قد يرغب في التّملّص من هذا العمل إلاّ أنّه يجد نفسه مكرهاً عليه[10]».

وفولكنر نفسه، الذي كان يكره المقابلات، ردّ على أحد الصحفيين: «حسناً يا بني، أنا لا أستطيع الشرب طول الوقت ولا أستطيع الأكل طيلة الوقت ولا أستطيع الوطء طول الوقت، فما الذي يمكنني فعله غير ذلك؟».

وسارتر: «لابدّ لي أن أكتب، أكتب لأقول إنّني لن أكتب بعد الآن[11]».

---

٨ – *المقالات*، لا بلياد، غاليمار، ٢٠٠٧، ج. ٢، ٨، ص. ٤٠٣.

٩ – *مقاربة الكلام*، غاليمار، ٢٠٠٤، ص. ١٨٢.

١٠ – فولكنر في الجامعة، غاليمار، ١٩٦٤، ص. ٣١.

١١ – الكلمات وكتابات سيروية أخرى، لا بلياد، غاليمار، ٢٠١٠، ص. ١٢٦٦.

وبالنسبة للويس غيّو: «نحن نكتب جميعاً على جدران سجننا[١٢]».

و بعبارةٍ أخرى، كلّ كائنٍ بشري محتَجزٌ في عزلته. وقد تكون الكتابة منجاه الوحيد. طبعاً، يمكن للمرء الكتابة أيضاً رغبةً منه في أن يبقى وحيداً، يكتب للتمتع بصحبة ذاته، أمام صفحةٍ من الورق. ولكنّه يكتب، في أغلب الأحيان، لفرط شعوره بوحدته.

هناك من يكتبون طلباً للتقليد، أولئك الذين يريدون تقديم شهادة، أولئك الذين يشعرون بالحاجة إلى التّواصل، أولئك الذين يشعرون بالحاجة لإعلان الحقيقة، حقيقتِهم، وأولئك الذين يشعرون بالحاجة لاختراع الأكاذيب. أولئك الذين يكتبون كوسيطٍ في حالة الوجد. بشيء من السذاجة، ادّعت المحللة النفسانية ماريون ميلنر في *حياةٍ خاصة*[١٣]، أنها تكتب عن حياتها من أجل معرفة ما إذا كان بإمكانها اكتشاف القواعد المتعلقة بالشروط التي تتحكم بالحصول على السعادة.

قدّم اورهان باموك إحاطةً بهذه المسألة في خطابه في ستوكهولم لدى استلامه لجائزة نوبل عام ٢٠٠٦: «أكتب لأنني أرغب في ذلك، أكتب لأنني لا أستطيع أن أقوم مثل الآخرين بعملٍ اعتيادي، اكتب لكي تُكتَب الكتبُ الشبيهة بكتبي ولكي أقرأها. اكتب لأنني غاضبٌ عليكم جميعاً، على الناس جميعاً. أكتب لأنه يعجبني أن أبقى مُحتجَزاً في غرفةٍ على مدى يومٍ كامل. أكتب لأنني لا أستطيع تحمّل الواقع إلا إذا غيّرته. أكتب لكي يعرف العالم كلّه أيّ نوعٍ من الحياة كنّا نعيش، أنا والآخرين ونحن جميعاً في اسطنبول، في تركيا. أكتب لأنّني أحب

---

١٢ – عبارة أوردتها دومينيك رولان.

١٣ – معرفة اللاوعي، غاليمار، ١٩٨٨.

رائحة الورق والحبر. أكتب لأنني أومن، فوق كل شيء، بالأدب وبفن الرّواية. أكتب لأن ذلك عادةٌ وشغفٌ. أكتب لأنني أخشى أن أكون منسيّاً. أكتب لأنني أتلذّذ بالشهرةِ والاهتمام اللذين يمكن أن أحصل عليهما. أكتب لكي أكون وحيداً»[١٤].

بالطبع لا نجد شبيهاً لتوماس برنار النَّزِق في ثورته ضدّ الحاجة إلى الكتابة. في العام ١٩٦٢، كان قد نشر لتوّه *صقيع* وأمام السيل الكبير من النقد، الجيد والسيّئ، لم يعد يتحمّل: «كنت مقتنعاً أن خطئي في وضع كلّ آمالي في الأدب سوف يخنقني. لم أكن أريد أن أسمع أحداً يتكلم عن الأدب. فالأدب لم يُسعدني وإنّما ألقى بي في تلك الحفرة الموحلةِ والخانقة التي لا يمكن الإفلات منها[١٥]».

وبنتيجة ذلك عمل في فيينا كسائقٍ لسيارة توريد البيرة. توماس برنار، الفريد في معدنه، كلّما ازداد نزقاً كلّما ازدادت فكاهته حدّة.

ويلاحظ جان بولهان: «هذا الكاتب يعتقد نفسه كاهناً، وذاك رجلَ سياسةٍ والآخر جنرالاً». في الواقع لقد حصل من وقتٍ لآخر أن يغيّر عملٌ مكتوبٌ مسيرة العالم. يقدّم بريمو ليفي كمثالٍ على ذلك هتلر الذي لم يكتفِ بكتابة *كفاحي*، ولكنّه أراد الوصول إلى ما هو أبعد من الكلمات، إلى إعادة تشكيل العالم كما خطّط في كتابه. إلا أنه لم ينجح إلا في تدميره.

إن الفكرة التي أتبنّاها حول هذه المسألة مختلفةٌ بعض الشيء. أعتقد أن بعض الشخصيات السياسية الكبيرة التي تحرّكت لدرجة ترك

---

١٤ – اورهان باموك، كاتب تركي ولد في اسطنبول ١٩٥٢. حازت كتبه شهرة عالمية وحصل على جائزة نوبل للآداب في العام ٢٠٠٦. (المترجم).

١٥ – جوائزي الأدبية، غاليمار، ٢٠١٠، ص. ٤١.

أثرٍ في التاريخ هم في الأصل رجالُ أدبٍ فاشلون. على سبيل المثال مؤلّف *عشاء بوكير* وكذلك مؤلّف *الشّقاق عند العدو*[١٦].

وبحسب تعبير دانييل بيناك Pennac: «هناك من لا يكتب من أجل الكتابة وإنما من اجل أن يكون قد كتب. ليفرض نفسه ككاتب. وهكذا يُفسَّر السلوك الغريب لدى بعض الناس الذين، من أجل الظهور بمظهرِ الكتّاب، يستخدمون نسّاخين ليملوا عليهم كتاباتهم. ولهذا أيضاً الناس الذين حقّقوا نجاحاً لامعاً في السياسة والعلوم والأعمال، يبذلون جهداً كبيراً للحصول على تكريسٍ آخر، تكريسهم ككتّاب رواية. ورغم ما يتعرض له الأدب من بخْسٍ لقيمته فإنه، على ما يبدو، يظلّ في نظرهم القيمة الأسمى.

في رواية *النورس* المذكورة سابقاً يصرح أحد الشّخصيات: «على كلّ حال، أن لا يكون المرء إلا كاتباً صغيراً ليس بالأمر المقيت[١٧]».

بانابيت إستراتي Panaït Istrati، ذلك المتشرّد الروماني الذي كان يكتب بالفرنسية، والذي حظيت حكاياته بنجاح كبير في فترة ما بين الحربين، كانت لديه وجهة نظر جديرة حقاً بالإعجاب. كان يعتقد أنه قد بقي عليه أن يكتب بضعة كتبٍ أُخرى. وبعد أن يكون قد كتبها، كان ينوي العودة إلى التشرّد: «هكذا أكون قد قدّمت أفضل مثالٍ لدي، ألا وهو التخلّص من أفضل شيءٍ أحمله في نفسي دون أن اجعل من هذا الخلاص عادةً أومهنة».

مرضه وموته المبكّر في ١٩٣٥ بعمر خمس وخمسين عاماً منعانا من معرفة ما إذا كان سيُنجزُ مشروعه الجميل ذاك.

---

١٦ – *عشاء بوكير* لنابليون و*الشّقاق عند العدو* لديغول. (المترجم).

١٧ – مرجع سابق، ص. ٢٩٨.

هناك من يكتبون لأن الكتابة بالنسبة لهم هي الشيء الوحيد الذي له شأن. على سبيل المثال هنري جيمس. بخصوص هذا الكاتب كان سكوت فيتزجيرالد يقول بما أن هنري جيمس هو أعظم كاتب في عصره فهو أعظم رجلٍ في عصره. (كان قد استقى هذه العبارة من فورد مادوكس فورد) وهو بالذات، عندما اقترب من نهاية حياته، وفي حين كان قد أصبح منسيّاً وغير قادرٍ على الكتابة كان لا يتردد في التعريف عن نفسه بهذه العبارة: «أنا سكوت فيتزجيرالد، الكاتب».

ويؤكد روبيرت موسيل بقوة: «أعتبر كتابة كتابٍ أهمّ من حكم إمبراطورية، لا بل هي أصعب من ذلك[١٨]».

كان بيير لويس Louÿs يضع الأدب في موقعٍ سامٍ جداً لدرجة أنه كان يشعر بالاشمئزاز من فكرة أنه قد كتب كتاباً بناءً على الطلب، بل الأسوأ من ذلك من اجل المال. هو الذي كان يعبد النساء، بدأ يتخلّى عنهنّ ويعيش كرهين المحبس. يغوص في البؤس، ممضياً لياليه في القراءة والدراسة ومحاولة الكتابة. النساء، امرأته لويز التي طلقته، ماري دي رينييه، شقيقة لويز التي أحبها كثيراً ناهيك عن البربرية التي لا تُقاوم زُهرة بن ابراهيم، لا يفهمن أن زوجته الحقيقية قد أصبحت الأدب.

ويمضي جان بولهان إلى أبعد من ذلك أيضاً: «ما هو رأيي بالأدب؟ بشكلٍ إجمالي، هو ما يلي: نحن على الأرض لكي نعرف ما هو الجوهريّ لنخلّص أنفسنا. ويبقى الأدب برأيي، في غياب الدين، الطريقَ الوحيد... (ولكن هذا ما يتطلّب بعض التوضيحات.)»

---

١٨ – مشاريع من أجل سيرة ذاتية، الآداب الحديثة، العدد ٥٤، نوفمبر ١٩٥٧، ص. ٥٣٣.

وهذا هو أيضاً رأي كاترين مانسفيلد: «إنه يعوّضني عن الدّين. إذ أنه ديني؛ يعوضني عن الصحبة، لأنني أخلق أصحابي؛ وعن الحياة لأنه هو الحياة. تحدوني الرغبة في الركوع أمام عملي، في السجود وفي الاستغراق في حالة انخطافٍ لفترةٍ طويلة أمام فكرة الخلق[١٩]».

يشاطرها هذا الرأي جوزيف كونراد عندما يكتب: «لا أريد أن أقلل من احترام أيّة صفحةٍ مما كتبت[٢٠]».

ويردّد سارتر مقولتهم كالصّدى في ***الكلمات*** «كنت قد وجدت دِيني: لا شيء يبدو لي أكثر أهمية من كتاب. المكتبة، كنت أرى فيها معبداً[٢١]».

وقبل ذلك كان فيكتور هيغو، وفي إثره الرومانسيون، يرى نفسه ككاهن. وأعلن مالارميه: «إنّ هذا الكون مصنوعٌ من أجل الوصول إلى كتاب جميل[٢٢]».

ويتساءل روجيه فرينيي كيف يتمكن الآخرون، أولئك الذين لا يكتبون، من العيش: «كنت على وشك الاعتقاد بأنهم لا يعيشون. الدّوار نفسه الذي يحصل إن قيل لي: الله غير موجود. وفي حينها يغدو العالم صغيراً جداً، الكتابة هي الله، حين تكون الكتابة غير موجودة، تصبح الأرض صغيرة جداً شأنها شأن أية حصاة[٢٣]».

العلاقة بين الأدب والدين علاقةٌ أكيدة لأن الكثيرين يرون في الكتابة

---

١٩ – يوميات، فوليو رقم ١٥٠٥، غاليمار، ص. ٢٧٦.
٢٠ – مقدمة قلَق، لا بلياد، غاليمار، ١٩٨٢، ص. ٦٥٠.
٢١ – لا بلياد، غاليمار، ٢٠١٠، ص. ٣١.
٢٢ – الأعمال الكاملة، لا بلياد، غاليمار،٢٠٠٣، ج. ٢، ص. ٧٠٢
٢٣ – الحاجة إلى الكتابة، غراسيه، ١٩٩٠، ص. ٤٨.

عملية خلق أي طريقة للبقاء ووعد بالخلود. مع ذلك أن يضع المرء أمله بالخلود في الأدب يبدو رهاناً مجازفاً مَثَلُه في ذلك مثل اللجوء إلى الدِّين. مقابل بعض الكتّاب الباقين في الذاكرة وفي القلوب، كم اختفى منهم كما لو أنهم لم يخطّوا أيّ سطرٍ كان! إنه المصير الأكثر احتمالاً، وكذلك الورق يستحيل تراباً. في أيامنا هذه يسدل النسيان أستاره بسرعة أكبر. كان يُحكى في الماضي عن المَطْهَر(٢٤) الذي يُقيم فيه الكتّاب بعد موتهم. كلمة مَطهر تعني النسيان والعزوف المؤقّتَيْن، ولكنها أيضاً وعدٌ بالخروج ذات يوم من الظلمات. وهذه حالة لا تحصل إلاّ فيما ندر.

هذا لا يمنع أن تكون تلك الفكرة بالنسبة للبعض عزاءً في اعتقادهم أنّهم، بعد موتهم، سيحصلون على شيء من التعويض. فعندما وصل سكوت فيتزجيرالد إلى نهاية أيامه، كتب وهو يسجّل ملاحظاته من أجل *آخر الأثرياء* الذي منعه الموت من إكماله: «أنا لا أسعى إلى أن أكون مفهوماً بالنسبة لمعاصريَّ مثل إرنست الذي تقول عنه جرترود ستاين(٢٥) «صُنع هذا للمتاحف». أنا متأكد من أنّني قد بلغت شأواً بعيداً أمامه مما يجعلني خليقاً بشيء من الخلود، إن بقيت بصحةٍ جيدة».

ألبرتين سارازان التي كانت حياتها قصيرةً جداً وكذلك فترة إنتاجها، كانت تصرّح أن دافعها الرئيس كان فكرة أنها لو ماتت سيتابع الناس القدوم إلى المكتبات لطلب كتبها. توفيت في ريعان الصبا فمن

---

٢٤ – بحسب الإيمان المسيحي، المطهر هو مكان يسبق الدخول إلى الجنة يكفّر فيه المؤمنون عن ذنوبهم الصغيرة. (المترجم).

٢٥ – ١٨٧٤ – ١٩٤٦ كاتبة أمريكية عاشت فترة طويلة في فرنسا. عملت في تجميع التحف الفنية وهي التي وصفت إرنست همنغواي وفرنسيس سكوت فيتزجيرال بـ «الجيل الضائع». (المترجم).

يفتح اليوم باب مكتبةٍ طالباً شراء *الفرار* أو *الكاحل*. مسكينة يا ألبرتين لقد مُتِّ بالكامل كما هو قدر عامّة الناس.

بما أن ضمانَ خلودِ العملِ ضعيفٌ أو حتّى معدومٌ، نحن ملزَمون بالقول إنّ الكتابة أو عدم الكتابة لا يهمّ كثيراً. يمكننا القول ما نريد عن حياتنا إذ أنّنا في النهاية ودون استثناء سنقع جميعاً في العدم نفسه. بالنسبة لكامو، «الإبداع أو عدم الإبداع لا يغيّر شيئاً، المبدع العبثي لا يتمسّك بعمله، يمكنه التخلّي عنه، وهذا ما يفعله أحياناً. يكفي أن تكون هناك حَبَشة[٢٦]».

تقودنا كلمة الحبَشة بالطبع إلى رامبو، إلاّ أنّني أعتقد أن كامو كان يُلمح أيضاً إلى رجلٍ عرفته جيداً كما عرفه هو وكنا نحبّه. كان باسكال بيا قد اختار الصمت. ولكنّه إن كان يرفض الكتابة أو على الأقل يرفض النّشر، ربّما بقي الأدب مع ذلك بالنسبة له الشيء الذي يربطه بالحياة. كان يكفيه أن يردّد بينه وبين نفسه بضعة أبياتٍ من صديقه فرنان فلوريه وأن يقول كما قال الشاعر روتبوف[٢٧]: «هؤلاء هم أعيادي».

بين أولئك المدفوعين نحو الكتابة هناك رجالٌ ونساء، وهم عديدون، ممن لم تُعطهم الحياة ما يُرضيهم. فأغرقوا حزنهم في

---

٢٦ – الأعمال الكاملة، لا بلياد، غاليمار، ٢٠٠٦، ج. ١، ص. ٢٨٦.

(تشير كلمة الحبشة، أو إثيوبيا، هنا إلى مغامرة الشاعر الفرنسي أرتور رامبو الّذي تخلّى كليّاً عن الشّعر وذهب إلى الحبشة التي كانت بالنسبة له واعدة بثروات ماديّة أكبر. وبالتالي فإنها ترمز إلى كلّ بديل عن الممارسة الأدبية. (المترجم).

٢٧ – Rutebeuf لقب شاعر فرنسي من القرن الثالث عشر وهو من أوائل الشّعراء الذين تكلّموا عن مشاعرهم الشّخصية. كان شبه منسيّ إلاّ أنّ المغنّي الفرنسي ليو فيرّيه Léo Ferré أعاده إلى الشّهرة إذ أدّى إحدى قصائده التي يتكلم فيها عن أصدقائه الذين أحبّهم وفارقوه. (المترجم).

المحبرة. فالأدب عملٌ تعويضيّ. يقول بافيزي: «الأدب وسيلةُ دفاعٍ ضدّ إهانات الحياة[٢٨]».

الكتابة تعزّي عن الباقي. أيّ باقٍ؟ الباقي.

وكذلك فرويد يعتقد أن الأدب، وبشكلٍ أعمّ، الفنّ من أفعال التعويض. إنهما تعبيرٌ عن رغبةٍ ترفض السّعيَ إلى إرضائها في الواقع. يُحِلُّ الفنّ غرضاً وهمياً محلّ غرضٍ حقيقي يعجزُ الفنّان عن بلوغه.

لم تكن الإمبراطورة اليزابيت النمساويّة[٢٩] تكتفي بإظهار سوداويتها للعالَم أجمع. اللحظة الوحيدة التي كانت فيها سيسي تقترب من أحلامها، هي عندما كانت تكتب قصائد على غرار أشعار هين Heine، صحيح أنّها كانت أشعاراً قميئة جداً، إلا أن هذا غير مهم. ففي تلك القصائد كانت تتبدّى شخصيتها الحقيقية: طائر نورسٍ أصابه الهلع ولا يجد الراحة أبداً.

رغم ما يؤكّده كامو، يمكن للكتابة أن تنقذنا من العبث. فلوبير الشاب، مثله كمثل العديد من فتيان عصره، رومنسيٌّ إلى حدٍّ فظيع. فليس من السهل عيش المراهقة تحت حكم الملك البرجوازي (لويس - فيليب الأول). يتذكّر فلوبير اثنين من أصدقائه، أحدهما أطلق النار على دماغه من مسدس والآخر شنق نفسه بربطةِ عنقه[٣٠] قرفاً من الوجود. إلاّ أنّ فلوبير لم يقتل نفسه، رغم أنه لا يقلّ عنهما يأساً. لقد كتب. أودَعَ الورقَ كلَّ قرفه من الحياة وكرهه للنّاس وللعالَم.

---

٢٨ - مهنة العيش، غاليمار، ١٩٥٨، ص. ١١٣.

٢٩ - اسم للعديد من الشخصيات التاريخية. المقصودة هنا هي الإمبراطورة إليزابيت ١٨٣٧ - ١٨٩٨ الملقبة سيسي والتي أصيبت بالكآبة إثر تجربة عاطفية فاشلة. (المترجم).

٣٠ - غي دي موباسان وجيرا ردي نرفال. (المترجم).

في كثير من الأحيان يشعر الكاتب مثل بعض أبطال موسيل بـ «الألم وانتصار اللامفهوم». وعلى هذا يُحبُّ خلق شخصيّاتٍ على مثاله، وعالمٍ يجد فيه المهزومون والمنكوبون عزاءَهم. حيث أمثال الخال فانيا، الذين يهزأ بهم الجميع، يكتسبون قلبنا.

ومن هنا، يأتي الاشتباه بمن يكتب بأنه ذو عقلٍ غير سليم، وبأنه في وضعٍ غير مريح، وهذا لأن المرء يكون حينها غير طبيعيٍّ نوعاً ما. ويلفت كلود روا نظرنا إلى أن: «يبدأ الأدب في اليونان مع هوميروس الذي كان أعمى وفي الصين مع شو يوان الذي كان عُصابيّاً بعض الشيء إذ أنه انتحر. أول أعظم الشّعراء اللاتين لوكريس[٣١] كان، لوحده، لا يقلّ قلقاً عن كيركغارد، ذلك العاجز السّامي، وسوداويّةً عن ليوباردي، ذلك الأحدب المعجزة ويأساً عن بودلير، هذا المشلول العام العبقري».

الجمهور الداخلي

التناقض عند الكاتب هو أنه، من أعماق عزلته، لا يمكنه العمل إلا إذا تخيّل جمهوراً. وهذا الجمهور يؤثّر، ليس فقط على مبنى العمل، وإنما أيضاً على معناه. يفسّر لنا سارتر ذلك في ***ما هو الأدب***: «لا يمكننا الكتابة دون جمهور ودون أسطورة – دون جمهورٍ ما شكّلته الظروف التاريخية ودون مفهوم أسطوريٍّ عن الأدب مرتبط إلى حدٍّ بعيدٍ جداً بطلبات ذلك الجمهور[٣٢]».

٣١ – شاعر ومفكر لاتيني عاش في القرن الأول قبل المسيح (٩٨ – ٥٥ تقريباً)، حورب من أجل أفكاره.

٣٢ – مرجع سابق، ص. ١٨٤.

ويقول بول فاليري بسخريةٍ أكبر: «من الذي كنت تريد تسليته؟ من تُغوي، ومن تنافس، ومن تصيب بجنون الغيرة، أيّ رأسٍ تُغرق بالتفكير وأيّة ليالٍ تغشى؟ قل يا سيدي المؤلف، هل كنت تخدم ربّ المال، أم الشّعب أم قيصر، أم أنك كنت تخدم الله؟ وربما فينوس، وربما جميعهم في آن واحد؟».

هو بالذات يُقاوم الإغراء الأدبي بنبرةٍ حاسمة: «لا أحبّ أن يتدخّل أيّ كاتبٌ بقضاياي[٣٣]...».

وعلى الأقل نكتب من أجل قارئٍ وهميّ، مثاليّ، نُسخة عن الذات، ذاك الذي يُسميه ميشيل دي موزان Michel de M'Uzan «الجمهور الداخليّ».

لكي تكون محبوباً

يعتقد رولان بارت أن الكاتب، في حوالي العام ١٨٥٠، لم يعد شاهداً على ما هو كوني، بل تحوّل إلى وعيٍ بائسٍ للذات. ويؤكّد: «يكتب المرء لكي يكون محبوباً». ويضيف: «ويُقرأ دون أن يحصل على ذلك الحبّ».

كي تكون محبوباً... تعني أحياناً، وبشكلٍ دقيق، أن تكون محبوباً من قِبل الشخص (ذكراً كان أم أنثى) الذي مَنَعَ عنك حبّه، أو رفض أن يفهمك. في بحثٍ بعنوان: ***ما يخصّنا***، يتحقق جان رودو من هذه الفكرة بخصوص بودلير وكافكا: «بما أنّ العمل مخصص لتوضيح العلاقات التي تربط الكاتب بالكائنات التي تحيط به، فإنّ حقيقته وصدقه بالذات يجعلانه محكوماً بالفشل؛ والشخص الوحيد الذي

---

٣٣ – دفاتر، لا بلياد، غاليمار، ١٩٧٤، ج. ٢، ص. ١٢٢٧.

لن يفهم أبداً الجملة المتردّدة المبهمة هو الشخص المعنيّ بتلك الجملة: بودلير يحاول إقناع مدام أوبيك Aupick [٣٤]؛ كافكا يُعاني من فكرة أنْ تتّخذ أُمّه صورةً «مغلوطةً وطفولية» عنه. ***الرسالة إلى الوالد*** التي يتوقع منها كافكا أن توضّح علاقاته العائلية فتجعل جهده المتوحّد في الكتابة عملاً مشروعاً، هذه الرسالة لن تبلغ أبداً إلى من وُجِّهتْ إليه. جلسات القراءة التي ينظّمها لكتاباته أمام أهله لم تحظَ إلاّ بالفشل الدائم: والدي «يُصغي إليّ دائماً بأكبر قدرٍ من الاشمئزاز[٣٥]».

في *النورس* لتشيخوف، الممثلة النرجسية جداً أركادينا والتي أصبح ابنها كاتباً يحدوه سببٌ رئيسيٌّ أن تعترف به، تُعلن في جملةٍ وحشيّةٍ إلى درجةٍ غير معقولة: « تصوّروا أنّني لم أقرأ بعد أي شيء مما كتب. ليس لديّ وقت لذلك على الإطلاق».

النشر

لنفترض لبرهةٍ وجيزة أن تكون الكتابة سبباً للحياة. ما قد كتبته، ذكاؤك وحساسيتك وذوقك الفني لن تكون موجودةً ولن تتجسد إلا إذا كان هناك شخصٌ آخر، أعني بذلك أن يكون هناك ناشر يجدها أهلاً لأن تُطبَع. وهذه حالة استثنائيّة، إذا ما أخذنا بعين الاعتبار آلاف المخطوطات التي تُرفضُ في كل عام. معظم هذه المخطوطات تُرفض دون أيّ تعليق. مجرّد عبارة مسبقة الصّياغة، جاهزةٍ في حاسوبٍ،

٣٤ – والدة شارل بودلير بعد ترمُّلِها وزواجها من الجنرال أوبيك. كان شارل حينها بعمر سبع سنوات وكان شديد التعلّق بوالدته. اعتبر أن زواجها بعد وفاة والدته بمثابة الخيانة له أو التخلي عنه. لذا اختلط عنده الشعور بالحب والحنق في آن معاً. (المترجم).

٣٥ – غاليمار، ١٩٥٧، في تحضيرات لعرس في الريف، مجموعة الخيال، ١٥٨.

حتّى إنّ هناك نُسخةً معدّة للرجال وأخرى للنساء، كأغاني الشّوارع فيما مضى. ونظراً للسّيل الهائل من المخطوطات، ليس هناك طريقة عملٍ أخرى. ومع ذلك ينبغي علينا احترام تلك المخطوطات إذ أن الاستثمار العاطفي وكميّة العمل بالنسبة للكاتب يتساويان، أكان العمل جيّداً أم سيّئاً.

ولنقتصر الآن على الكتّاب الذين تم نشر كتبهم. أعرف أكثر من واحدٍ هبطت عليهم الكارثة الآتية: ربما لم يحصلوا أبداً على النجاح رغم أنّ كتبهم طُبعت، فكان لها وجودٌ مادي وتلقّوا بعض النقد، وحَظوا ببعض القرّاء. ومن ثمّ، ذات يوم، يقول لهم الناشر: «لاشك في أنكم لا تحققون تقدّماً. لقد راهنّا عليكم في البداية إلا أنّنا لم نعد نؤمن بذلك، سوف نتوقف». يبدو هذا وكأنّه قد قيل لهم إنّه لم يتبقّ لهم سوى الموت، أو أنهم لن يُمارسوا الحُبَّ بعد ذلك قطّ.

يمكن أن نقف موقف المُتشكك حيال تذمّر فلوبير وسخطه حين ثار ضدّ ضرورة النّشر. كتب إلى صديقه إرنست فيدو في ١١ يناير / كانون الثاني ١٨٥٩: «سُررت حين رأيتُ أن أعمال الكتابة[٣٦] بدأت تُثير اشمئزازك. إنها بالنسبة لي إحدى أقذر اختراعات البشرية. لقد قاومتها حتى سنّ الخامسة والثلاثين في حين أنّني بدأت الخربشة منذ الحادية عشرة. الكتابُ شيءٌ عضوي بشكلٍ أساسي. إنه يُشكّل جزءاً من ذاتنا. لقد اقتلعنا من جوفنا بعض الأمعاء وقدمناها إل البرجوازيين. قطرات قلبنا يُمكن أن تُرى في حروف كتابتنا. ولكن ما إن يُطبَع، وداعاً. فقد أصبح ملكاً للناس أجمعين. يمرّ الجمهور فوق أجسادنا!

---

٣٦ – استخدم فلوبير هنا كلمة typographie بدلاً من écriture مما يوحي بأن العمل يتّخذ الطابع الآلي أكثر مما هو إبداعي. (المترجم).

إنه العهر في أعلى درجاته وفي أحطّها منزلةً. ولكن من المتعارف عليه أنّه مقبولٌ لأنه جميلٌ جداً وأن إعارة الجسد مقابل عشر فرنكات نذالةٌ، آمين[٣٧]!».

ويضيف قائلاً لإرنست فيدو نفسه في ١٥ مايو / أيار ١٨٥٩: «فراغ صبرِ أهل الأدب لأن يَروا كتاباتهم مطبوعةً أو ممثّلةً أو معروفةً أو ممدوحةً يُذهلني وكأنه ضرب من الجنونٌ. ويبدو لي أن هذا الأمر يرتبط مع احتياجاتهم بقدر ما يرتبط مع لعبة الدومينو أو السياسة[٣٨]».

ويعترف له أيضاً في ٢ يناير / كانون الثاني ١٨٦٢: «تُثير الكتابة اشمئزازي إلى درجة أنّني أنفر منها وأتراجع على الدوام. لقد تركت الـ*بوفاري* ينام لمدة ستة أشهر بعد الانتهاء منه. وبعد أن كسبت الدعوى، لولا والدتي وبوييه Bouilhet، لكنت توقفت عند ذلك الحد ولما كنت نشرتها في كتاب. عندما ينتهي عملٌ ما ينبغي التفكير بكتابة عملٍ آخر. أمّا ذلك العمل الذي انتهى يفقد بالنسبة لي كلّ أهمية. وإذا ما أظهرته إلى الجمهور، فإن ذلك مردّه إلى الحماقة أو لفكرةٍ راسخةٍ في *أنّه ينبغي النشر*، وهذا أمر لا أشعر أنّني بحاجةٍ إليه. وحتّى إنّني لا أقول كلّ ما أفكّر به بخصوص هذا الأمر خشية أن أبدو بمظهر المتصنّع».[٣٩]

وقد تناسى فلوبير مساوماته مع الناشر ميشيل ليفي ومناوراته لتليين نقد سانت بوف لسالامبو.

فكرة تشبيه النشر بالعهر كان قد عبّر عنها سويفت قبله: «إنّ قطعةً

---

٣٧ – مراسلات، لا بلياد، غاليمار، ١٩٩١، ج. ٣، ص. ٥.

٣٨ – مرجع سابق، ص. ٢٢.

٣٩ – مرجع سابق، ص. ١٩٤.

شعرية في المكتب، بحيث لا تُعرض إلا على بعض الأصدقاء، أشبه بعذراء مُشتهاة ومثيرة للإعجاب؛ بعد طباعتها ونشرها لا تعود سوى فتاة عامة يُمكن لأيّ كان الحصول عليها لقاء قطعة نقد».

يُمكننا التأمّل طويلاً في صرخة فلوبير عندما تقترب النهاية: «سوف أموت وتلك العاهرة بوفاري ستحيا».

اليوميات

قد يحصل أن يحتاج الكاتب إلى الإدلاء باعترافٍ مباشر. لا بدّ لنا من التمييز بين اليوميات التي يعدّها الكاتب للنشر، أكان ذلك قبل الوفاة أم بعدها، وتلك التي يكتبها فعلاً لنفسه، علماً بأن الرّيبة تبقى دائماً واردة.

قد يُعتقَد أحياناً أن الكاتب ترك يوميّاتٍ من أجل تصحيح، أو حتّى مناقضة، الصورة التي اتّخذها الناس عنه. جورج ديهاميل، الطيّبُ، سَمْحُ الطباع، عذبُ اللّسانِ، ترك صفحاتٍ تتصفُ بالشر المطلق يتهجّم فيها على زميله جول رومان مع عدد من الآخرين. وقد اكتُشف بذهولٍ، عند قراءة يوميات ريمون كينو، أنه كان مؤمناً، لا بل متزمّتاً. كان من الممكن أن تخالطه على مدى سنواتٍ دون أن تشكّ أنّه، بعد أن يتمنّى لك ليلةً سعيدة عند غاليمار، سيذهب ليُشعلَ الشموع في كنيسة القديس توما الاكويني. ومن جهةٍ أخرى، لم يكن يُعرَف عنه أنه من أولئك الذين يمكن أن يكتبوا يومياتهم. ذات يوم، فتح أحد الأصدقاء أمامه موضوع كتابة اليوميات. وأشار كينو بارتياح في يومياته أن محدّثه لم يكن يشتبه في أنه يكتب اليوميات.

إنني أشعر دائماً بالضيق أمام الناس الذين لديهم هوس اليوميات. و أخشى دائماً من رؤية عباراتي قد أدرجت في كتابهم القادم. وقد حصل لي ذلك. وعلى هذا الأساس، لم أعد أجرؤ على قول أيّ شيء أمامهم.

عرفت رجلاً لذيذاً هو جان دينويل كان صديقَ أندريه جِيد، وكوكتو، وماكس جاكوب، وفلورنس جولد، وآخرين كُثُر. بطبعه المتواضع، لم يكن يكتب لا الروايات ولا القصائد إلا أنه كان يكلّمني غالباً عن يومياته. أكّد لي: «لقد اتّخذتُ احتياطاتي. فليروا فيها ما يشاؤون». تُوفِّيَ. ولم يتمكّن أحد من إيجاد مذكراته. لا أعتقد أن أحداً ما قد أخفاها. لا بد أنه اخترع ذلك لكي يُضفي على نفسه شيئاً من الأهمية، لا أجرؤ على القول: شيئاً من الواقع.

بالنسبة لمن يهتم باليوميات، ينبغي عليه قراءة بحث وأعمال فيليب لوجون، وبالأخص الكتاب المعنون *عزيزي الدفتر*[٤٠]...».

غالباً ما تكون كتابة اليوميات تعبيراً عن الرّغبة في الخلود. وفي هذا غرورٌ واضح. وماذا نقول عن أولئك الذين واللواتي يعتقدون أن رسائلهم هي التي ستكون جديرةً بالنشر وبالقراءة من قبل الأجيال القادمة. وقد عرفت عدداً منهم.

بديل عن الموت

اللجوء إلى الأدب من أجل الوصول إلى ما هو الأعمق في أنفسنا، واكتشاف معنىً لحياتنا، ينتج في قسمه الأكبر عن تطور الرواية في العصر الحديث، أو لِنَقُل في فترة ما بعد بلزاك. وعندما نصل إلى

---

٤٠ - مجموعة شهود، غاليمار، ١٩٨٩.

بروست، لا نبالغ إذا أكّدنا أنّ الرواية حلت محل فكرة الخلود. تسعى الرواية إلى تثبيت مصير. وهذا ما حدا بالناقد رينيه – ماري البيريس إلى أن يقول: «الرواية بديل عن الموت[٤١]».

إلا أنّ الرواية لا تتوصل إلى إيجاد الواقع وتثبيته أو إعطاء معادلٍ له عن طريق دقّة التمثيل، عن طريق الواقعية. فحقيقتها تكمن في الأسلوب، في الانفعال، في الحركة. المهم هو الانفعال. حتى لو ادّعى تشيخوف أنه لا ينبغي البدء بالكتابة إلا عندما يشعر المرء بأنه باردٌ كالجليد».

الدواء الناجع

تفترض الكتابة بذل مجهود. إنّها عملٌ. لماذا يُلزم المرء نفسه بها في حين أن الأمر الطبيعي أكثر هو أن لا يفعل شيئاً؟ هذا مردّه لأن الكتابة هي في الوقت نفسه عملٌ مضنٍ ومتعة. لا بل أكثر من متعة. ربما كانت الكتابة الوسيلة الوحيدة التي يمتلكها كائن بشري لتهدئة قلقٍ أساسي. بدأ جيرار دي نِرفال الكتابة منذ طفولته. إلا أنّ ما هو جدير بالملاحظة ليس سنّه المبكرة، وإنما المواضيع التي كان يكتب عنها. ألّف أشعاراً بشكل رئيسي حول الانسحاب من روسيا.. لماذا؟ لأنّ والدته توفيت في سيليزيا، في شتاء ١٨١٠. حملات الجيش العظيم في سهول الشرق، تطغى عليها عنده صورة والدته الراحلة والتي ستصبح ذات يوم أوريليا أو إيزيس أو ماري. هذه القصائد هي أيضاً محاولةٌ للتّماهي مع الأب الذي نجا بصعوبة من الأمواج ومن جليد بيريزينا.

---

٤١ – تاريخ الرواية الحديثة، منشورات ألبان ميشيل، ١٩٦٢، ص. ٩.

حكمة كازانوفا

هناك أيضاً أناس لم تكن الكتابة بالنسبة لهم، وخلال الجزء الأكبر من حياتهم، سبباً للحياة، إنما أصبحت ذات يوم سبباً في خلودهم. لنتخيل كازانوفا في العام ١٧٩٠، بعمر خمس وستين عاماً، وقد ساقته أيّامه إلى أن يكون أمين مكتبة الكونت دو فالدستاين، وبعبارةٍ أخرى أن يتحوّل إلى خادم لم يعد لديه أي شيء يتوقعه من الحياة، إن لم نقل أن يعيشها من جديد في كتابة مذكراته: «وإذ أتذكر المتع التي حصلت عليها، ها أنا أجددها وأضحك من المصاعب التي تحمّلتها، والتي لم أعد أشعر بها[٤٢]».

هذا ما يمكن تسميته بالطبع الرضيّ.

غالباً ما يكون تذكُّر الآلام والإذلال في الماضي باعثاً على الكتابة. ولكن يندر أن تكون سبباً للحبور بهذا الشكل.

ما العمل غير ذلك

هناك كاتب شرح بشكلٍ جيد وبإسهاب كبير كيف أصبح كاتباً، وما هو المركز الذي تحتله الكتابة في حياته. إنه جان بول سارتر في كتابه الكلمات.

يقول سارتر إنه كان يكتب في طفولته على سبيل التقليد، لأنه يقرأ. وبما أن قراءاته كانت عبارة عن مغامرات بطولية: دوماس و زيفاغو، فقد أراد أن يصبح بطلاً. أراد أن يكون باردليان. ولكن عندما بلغ التاسعة، اكتشف أن بنيته ليست على ما يرام وأنّه هزيلٌ. لن يكون بطلاً. إذن سيكون

٤٢ – قصة حياتي، النادي الفرنسي للكتاب، ١٩٦٦، ص. ٨.

قديساً. قديسٌ؟ أي أنه سيكون كاتباً، إلاّ أنّه لن يكون كاتباً يكتب سعياً وراء اكتساب القرّاء، وإنما من أجل إنقاذ البشرية. ناقش الأمر بعمق مع الرّوح القدس، في حوارٍ يذكرنا بالأفلام الدعائية الشهيرة لمعجنات بانزاني:

«قال لي:

« - سوف تكتب.

وأنا كنت أفرك يديّ الواحدة في الأخرى:

- ماذا لدي يا رب حتى أنك اخترتني؟

- لاشيء خاص.

- إذن لَم أنا؟

- دون سبب.

- هل لديّ على الأقل شيءٌ من السيولة في قلمي؟

- أبداً. هل تعتقد أن الأعمال الكبيرة تولدُ من أقلامٍ سهلة؟

- يا رب، كيف يمكنني عمل كتابٍ في حين أنّني أخرق إلى هذه الدرجة؟

- بالاجتهاد.

- إذن، يمكن لأيّ كان أن يكتب؟

- أياً كان، إلا أنني اخترتك أنت بالذات[٤٣]»».

ثم اكتشف الطفل سارتر مسألة الموت: دوار ورعب. إلا أنه فكّر: «الموت هو الممر الضروري لكي تكتمل الهِبة، لكي يعود المرء ويولد من جديد متجلياً في كتاب. «عندما أنظر من أعلى قبري، تبدو

---

٤٣ - مرجع سابق، ص. ١٠١.

لي ولادتي كشرٍّ ضروري، كتجسُّدٍ مؤقّتٍ تماماً، يحضّر لتجلّيَّ: ولكي أولدَ من جديد، كان لزاماً عليّ أن أكتب[٤٤]».

شبّه نفسه بحوريات الفَراش. في اليوم الذي تفقس فيه يخرج منها فراشاتٌ تمضي لتقف على رفوف المكتبةِ الوطنية. بالطبع، هذه الفراشات هي كتبٌ تخفق بالألوف من صفحاتها. وعلى هذا الأساس، اعتقد أنه مكتوبٌ له أن يعيش طويلاً. طلب الروح القدس منه عملاً على النَّفَس الطويل. ولن يدعه يموت قبل أن ينهيه. أصدقاؤه ورفاقه يتلذذون بالحياة لأنهم يعرفون أنّ، في أيّة لحظة، يمكن لحادثٍ أو لمرضٍ قطع خيطها. أما سارتر فإن قدره قد أصبح مرسوماً، كما لو أنه قد أصبح ميتاً أي أنه تبوّأ موقعه في خلود الأبدية.

«لقد اخترت كمستقبلٍ لي ماضيَ ميتٍ عظيم، وحاولت العيش بالاتجاه العكسي. بين عمر التاسعة والعاشرة أصبحت، بكلّ معنى الكلمة، كاتباً بعد الموت[٤٥]».

باختصار، يشرح سارتر موهبته الأدبية على أنها نُسخة عن الدِّين. وبعد أن تخلّص من تهيّآت طفولته، استنتج: «لم أُحسن الاستثمار، ولكنّي لم أخن مهنتي: مازلت أكتب. ما الذي يمكنني فعله غير ذلك[٤٦]؟»

«ما الذي يمكنني فعله غير ذلك؟» كانت تلك أيضاً إجابة بيكيت.

التساؤل حول الحاجة إلى الكتابة ومعرفة ما إذا كانت هذه الحاجة تقدم سبباً للحياة، سؤالان مروِّعان (وفي كلمة مروِّع نجد كلمة الرّوع

٤٤ – مرجع سابق، ص. ١٠٥.

٤٥ – مرجع سابق، ص. ١٠٨.

٤٦ – مرجع سابق، ص. ١٣٨.

بمعنى داخلية النّفس). لا يمكننا سوى الالتفاف حولها كما لو أننا نخشى من الاحتراق. «ما العمل غير ذلك»، ربما كانت تلك هي الكلمة الأخيرة.

الفهرس


مكتبة
t.me/t_pdf

نُشِرت نسخة أولى من بعض هذه المقالات في:

موطن الشعراء، في مجلة التحليل النفسي الجديدة، العدد ٣١
الانتظار والأبدية، في مجلة التحليل النفسي الجديدة، العدد ٣٤
اللامكتمل، في مجلة التحليل النفسي الجديدة، العدد ٥٠
أما زال لديّ شيء آخر أقوله؟، في مجلة العلوم الإنسانيّة، العدد ٢٨٧



يمكن للمرء ان يقرأ مجموعة كتب، او ان يرث مكتبة فيقرأ محتوياتها. أمّا أن يقرأ دار نشر بأكملها ومعها البعض من منشورات دور أخرى، فهذا لايتوفر الا لمن عاش فترة زمنية قاربت القرن باكمله.

مؤلف هذا الكتاب «روجيه غرينييه» ولد عالم ١٩١٧ وتوفي عام ٢٠١٧ وعمل خلال اكثر من نصف قرن في ادارة، واحدة من اكبر دور النشر في العالم ، وهي دار غاليمار الشهيرة .

كتابه هذا «قصر الكتب» هو حصيلة قراءات متنوعة رافقتها ملاحظات مهمة حول الكتب التي طلبت منه دار النشر أن يبدي رأيه فيها، ويعكس فيها موقفه بخصوص العديد من المسائل الادبية والفلسفية والفنية اذ نجده يتناولها باسلوب شيق وممتع .

يكشف لنا قصر الكتب مدى فطنة المؤلف التي تأخذ سعة اطلاع صاحبه، ووفرة المعلومات وسهولة الطرح ومتعته الى القيام برحلة ممتعة من مارسيل بروست الى البيركامو، ومن بودلير الى فرجينيا وولف، ومن بوكاشيو مرورا بصموئيل بيكت وموريس بلانشو، ولا ينسى ان يمر بفلوبير وجيل دولوز وجورج صاند وعشرات غيرهم، نستكشف من خلالهم كيف نقرأ الكتب ولماذا نقرأها ؟ كتاب خليط ممتع بين السيرة الذاتية والنقد الأدبي والفني الذي يحاول مؤلفه أن يثير فينا الحماسة للكتب.